BRAVO!

PORTUGAL ESC. 850$00

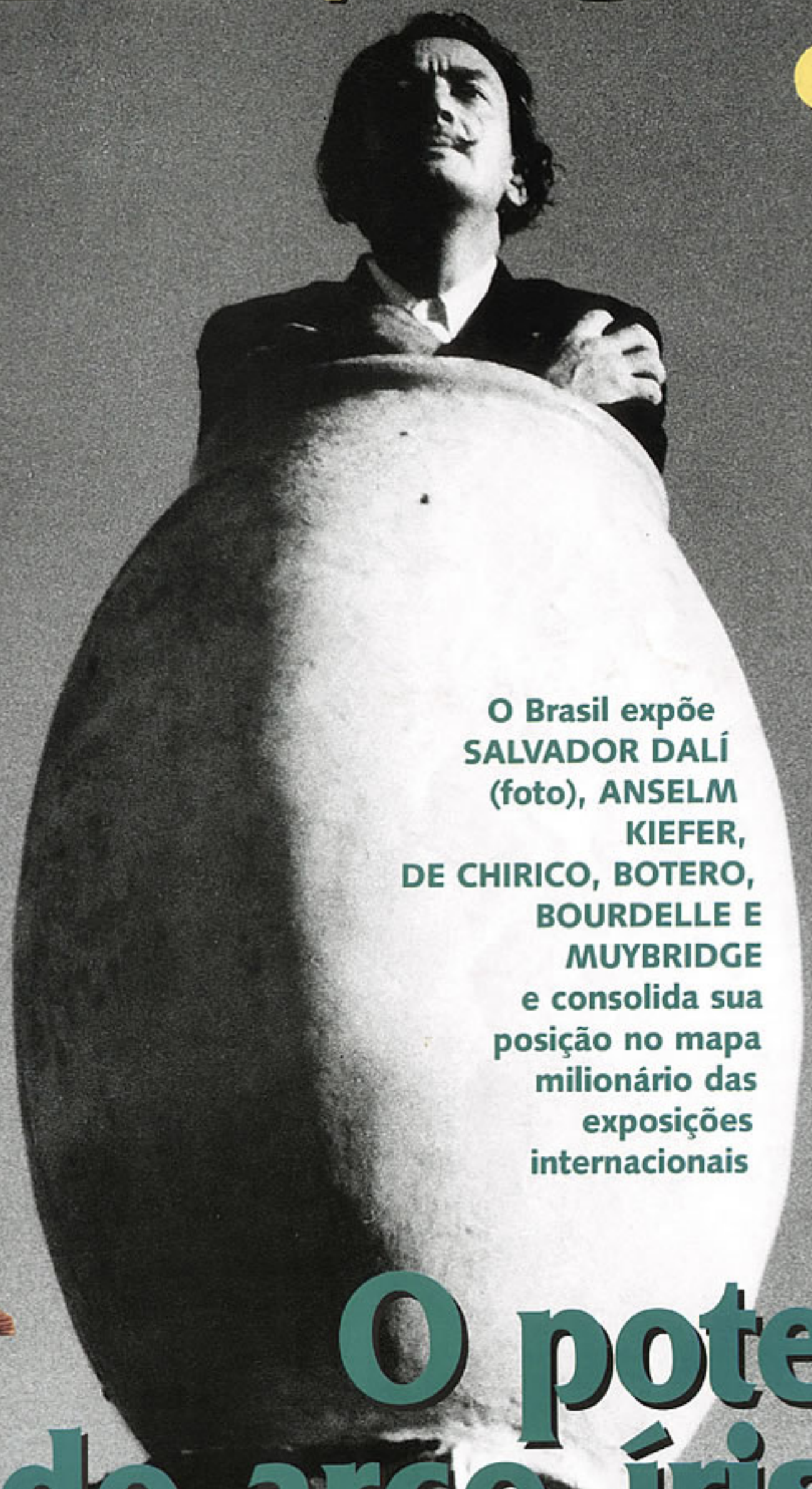
MARÇO 98 - ANO 1 - Nº 6 - R$ 6,00

TARANTINO, EXCLUSIVO:
"EU ADORO MELODRAMAS!"

ENSAIO
OLAVO DE CARVALHO BATE NA FRANÇA, SÉRGIO AUGUSTO BATE NA HERANÇA GLAUBERIANA, FERNANDO DE BARROS E SILVA BATE EM MARTA SUPLICY...

"CENTRAL DO BRASIL"
O PAÍS RECUPERADO DE WALTER SALLES JR.

MÚSICA
O "DIFÍCIL" ARVO PÄRT FAZ O MILAGRE DO HIT

DANÇA
A BAHIA EXPORTA SEU BALÉ FOLCLÓRICO

O Brasil expõe **SALVADOR DALÍ** (foto), **ANSELM KIEFER, DE CHIRICO, BOTERO, BOURDELLE E MUYBRIDGE** e consolida sua posição no mapa milionário das exposições internacionais

O pote do arco-íris

ISSN 1414-980-X

9 771414 980004 00006

BRAVO!

MARÇO 1998 – NÚMERO 6

Capa: Salvador Dalí, fotografado por Gyenes, Camera Press. Nesta página e na página 6, *Auto-retrato com Sófocles*, de Giorgio De Chirico, 1922 (leia texto na pág. 40)

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

FOTO PRENSA TRÊS

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

CINEMA

TEATRO E DANÇA

MÚSICA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em março: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA · **INVISTA** · **FIQUE DE OLHO**

Central do Brasil, filme de Walter Salles Jr. pág. 84

Exposição de fotos de Cartier-Bresson, em Londres pág. 60

Mostra *Vanguarda Austríaca no Cinema*, no Rio pág. 104

Arvo Part, concerto do músico, em Paris pág. 132

Quem tem Medo de Vampiro?, livro de Dalton Trevisan pág. 79

Sem Retoques, exposição de fotos de Ricardo de Vicq, em São Paulo pág. 60

A festa de entrega do Oscar, em Los Angeles pág. 100

Policarpo Quaresma, filme de Paulo Thiago pág. 90

Independência, livro do norte-americano Richard Ford pág. 80

Balé Folclórico da Bahia, em Nova York pág. 112

Iran do Espírito Santo, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 62

Bienal de Design Gráfico, em São Paulo pág. 56

Ragtime, teatro, em Nova York pág. 128

La Serva Patrona, filme de Carla Camurati pág. 104

Émile Bourdelle, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 44

Per Amore, show e CD de Zizi Possi pág. 144

Eadweard Muybridge, exposição de fotos, em São Paulo pág. 50

Francis Bacon, exposição de obras do artista, em Londres pág. 54

Obra integral de Villa-Lobos para o violão solo, em CD de Fábio Zanon pág. 138

Santos – Roteiro Lírico e Poético, livro de fotos de Marcos Piffer pág. 60

A Dona da História, teatro, Rio pág. 128

Anselm Kiefer, exposição com obras do artista, em São Paulo pág. 34

Diário de um Louco, teatro, em São Paulo pág. 127

Amilcar de Castro, livro sobre o artista pág. 58

Cinqüentenário da morte de Antonin Artaud pág. 120

Mason & Dixon, livro de Thomas Pynchon pág. 72

The End of Violence, filme de Wim Wenders pág. 107

Paradise, livro de Toni Morrison pág. 78

Cárcere Privado, teatro, em São Paulo pág. 128

Salvador Dalí Monumental, exposição, no Rio pág. 24

Léger, exposição de obras do artista, em Nova York pág. 62

Impromptus de Schubert, CD da pianista Mitsuko Uchida pág. 143

Festival Brecht Cem Anos, teatro, em São Paulo pág. 128

Romeu e Julieta, peça de Shakespeare, em tradução de Barbara Heliodora pág. 80

Daniel Deronda, livro de George Eliot pág. 80

Botero, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 48

Tidal, CD de Fiona Apple pág. 141

De Chirico, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 40

Todos os Sonetos, livro de Augusto dos Anjos pág. 80

Film Noir, CD de Carly Simon pág. 141

Calunga, livro em prosa de Jorge de Lima pág. 80

A obra da poeta Elizabeth Bishop pág. 66

Waltércio Caldas, exposição com obras do artista, no Rio pág. 62

Malediction and Prayer, show de Diamanda Galás pág. 142

Anjo na Contramão, teatro, no Rio pág. 128

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / EXCETO DO BALÉ FOLCLÓRICO: EVERTON BALLARDIN / DIAMANDA GALÁS: DANIEL MANSUR

"Recebi BRAVO!. Genial. Bela revista, tratei de ler inteira, Woody Allen e Mamet. Nem acredito que estou nessa companhia!"

Alberto Fuguet, *Santiago, Chile*

Senhor Diretor,

Poesia

Parabéns pela revista, se é que posso chamá-la apenas assim. Acompanho desde o primeiro número e aprecio cada seção, impressão e fotografia. Porém, devo reclamar de uma ausência: não há seção de poesia! Poesia deve fazer parte das edições.

Adriana Foz Veloso,
São Paulo, SP

Cinema

Agradecemos o espaço destinado ao filme *O Homem do Ano (O Matador)* e à Conspiração Filmes na edição de janeiro. É uma honra para nós merecer a capa de **BRAVO!** e aparecer de forma tão destacada nesta revista luxuosa que, além de belíssima, rapidamente se estabeleceu como referência obrigatória no setor de cultura e artes.

Leonardo Monteiro de Barros, José Henrique Fonseca e demais diretores da Conspiração Filmes,
Rio de Janeiro, RJ

Valores

No todo e nas partes, na forma e no conteúdo, na beleza e na profundidade, **BRAVO!** é uma publicação impecável. Quero refletir com Daniel Piza (*O Salário da Arte*, número 4). Gostaria de fazer a distinção entre valor e preço. Para isso, quero propor a seguinte afirmação: a arte, como a vida, tem Valor, mas não tem preço. Aqui entendemos a palavra Valor com maiúscula, como uma qualidade intrínseca de importância e significância. Realmente, a vida tem Valor. Um valor absoluto, em si. E a vida não tem preço, não é? A arte tem Valor, não um valor absoluto como a vida, mas um Valor humano profundo, que repousa na raiz da Cultura, que é Espírito ("Arte é soprar espírito na matéria", como disse Gullar). Uma obra de arte não tem preço enquanto obra de arte; o preço surge quando alguém quer comprá-la. O artista ou o galerista, como proprietário da obra, atribui um preço que será pago pelo novo proprietário. Essa é uma relação comercial e a obra de arte, no caso, apenas uma mercadoria.

Moacir Amaral, *São Paulo, SP*

Bravíssimo!

Nem tudo está perdido. Um novo panorama se abre: **BRAVO!**. A cada novo número nos sentimos revigorados, vivos, nesta pátria sem memória. Não é só uma revista, é um "novo estilo de vida", sensível, profissional, atual, íntegro, de muito bom gosto. O texto de Fernando Barros e Silva, *A Cultura Emergente* (número 5), deveria, por lei, ser levado a todos os segmentos da sociedade brasileira. Fernando consegue, em poucas palavras, retratar o "ranço" do Brasil de ontem, de hoje e, quem sabe, o de amanhã. Bravo, Fernando.

Maria Angelina S. Giarola,
Campinas, SP

Parabéns pela maravilhosa revista. Não perco nenhuma desde que a descobri.

Roberta Schneider,
Via e-mail

Parabenizo toda a equipe pelo maravilhoso trabalho editorial. O primeiro número foi uma surpresa que encontrei na minha banca preferida da cidade e as outras edições têm sido uma espera angustiante de trinta dias. **BRAVO!** pode ser considerada, sem dúvida alguma, a bíblia do mercado cultural brasileiro. Como cinéfilo, torço para que uma revista de cinema e vídeo nos mesmos moldes seja criada por vocês.

Luís Arnaldo Leal Gastão,
Resende, RJ

A satisfação de saber que jornalistas, ensaístas, críticos e especialistas do mais alto gabarito encontram-se envolvidos e reunidos com a finalidade de falar sobre cultura, arte e todas as demais formas nobres de expressão humana, é comparável aos mais intensos orgasmos intelectuais que se possam atingir. É muito bom saber que, dentro do universo de futilidades e variedades na qual localiza-se a galáxia editorial de nossas publicações mensais, existem luzes capazes de nos guiar a lugares fascinantes e de beleza indescritível. **BRAVO!** não é uma pseudocoluna destinada à cultura, dessas que as tais revistas de variedades possuem; não é um mínimo e superficial caderno de cultura, produto tão bem e brilhantemente analisado por Sérgio Augusto na edição de dezembro.

Luiz Carlos S. da Silva Jr.,
Belém, PA

Parabenizo toda a equipe pela constante qualidade da revista. O comentário mais comum entre todos os leitores que conheço (número que aumenta cada vez mais!) é que é uma pena que a revista seja tão boa e traga tantas informações, pois o tempo é pouco para lê-la por inteiro! Mal chegamos à metade, já tem um novo número nas bancas. É claro que isso não é exatamente uma crítica...!

Daniel Dias,
Fortaleza, CE

Ainda não tinha tido a oportunidade de conhecer **BRAVO!**. Realmente ela é fantástica, pois fala dos sons e da cor da arte brasileira. Parabéns pela grande idéia.

Eze Nyama Soares Vieira,
Via e-mail

É um prazer sempre renovado a chegada de uma nova edição de **BRAVO!** É de longe a melhor revista do gênero no Brasil; comparável às melhores do mundo afora.

Christian Perona,
Via e-mail

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli

REDAÇÃO
Chefes: Reinaldo Azevedo, Vera de Sá. *Secretário:* Sérgio Ribas. *Editores:* Josiane Lopes (*especial*), André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*), Michel Laub, Regina Porto. *Repórteres:* Daniela Rocha, Flávia Rocha, Rodrigo Brasil. *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Carlos Eduardo Lins da Silva (*Washington*), Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), Katia Cantón. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva e Eliane de Abreu Maturano Santoro. *Produção:* Dina Amendola, Alessandra Bento de Moraes (*secretária*).

ARTE
Diretora: Noris Lima. *Produtora Gráfica:* Wildi Celia Melhem. *Editora:* Monique Schenkels.
Chefe: Sérgio Rocha Rodrigues. *Assistentes:* Maximiliano Ferrari Rosa, Therezinha Prado e Walter Garrote

FOTOGRAFIA
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produtoras:* Regina Rossi Alvarez, Teca Farah, Valéria Mendonça

ENSAIO
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA
Agnaldo Farias, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Davi Arrigucci Jr., Ivana Bentes, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sérgio de Carvalho, Teixeira Coelho, Wilson Martins

COLABORADORES
Adriana Méola, Alice Campoy, Américo Mariano (*Paris*), André Barcinski (*Nova York*), Antonio Saggese, Beatriz Roman, Bia Hetzel, Bob Wolfenson, Bruno Tolentino, Cárcamo, Carlos Conde, Carlos Heli de Almeida, Carlos Grillo, Carlos Heitor Cony, Carlos Rennó, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Ed Morales, Ed Viggiani, Edgard Poças, Edinéia Goulart, Everton Ballardin, Fabiola Girardin, Fernando Lemos, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Inês Valença, José Castello, José Onofre, Jefferson Del Rios, Jô de Carvalho (*Paris*), Lauro Machado Coelho, Lélis, Libero Malavoglia, Luca Rischibieter, Lúcia Guimarães (*Nova York*), Luis S. Krausz, Luiz Ribeiro, Manuel Villas-Boas, Marcelo Carneiro, Marcelo Fagerlande, Marcelo Laurino, Mari Botter, Maria Lucia Pereira, Maria Lúcia Rangel, Mariana Barbosa (*Londres*), Paulo Carneiro, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paul Mounsey, Penna Prearo, Pepe Escobar (*Paris*), Pepe Torres, Ricardo Sardenberg, Ruy Castro, Rico Lins, Rodrigo Browne, Rodrigo Ribeiro, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sebastião Uchoa Leite, Silvia Fernandes, Stella Caymmi, Tânia Nogueira, Tárik de Souza

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli
PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE
DIRETOR: José Mario Brito
EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS
Daniela A. Pinheiro, Goreti Siliprandi, Oswaldo S. Junior, Rosalice Nicolini e Ubirajara Malheiros
COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE
Suely Gabrielli
REPRESENTANTES
Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) - R. México, 31 - GR. 1403 - Centro - CEP: 20031-144 - Tel./Fax: (021) 533-3121
CIRCULAÇÃO
DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti
ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva
SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva. Tel. (DDG): 0800-14-8090 - Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas — Tele Eventos — Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880
DEPTO. FINANCEIRO
Eliana Barbieri Espósito

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila
SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 - 9º andar - Tel. (011) 820-9833 - Fax: (011) 820-7949 - Vila Olímpia - São Paulo, SP, CEP 04552-000 - E-mail: revbravo@uol.com.br - Jornalista responsável: Wagner Carelli - MTB 10.809. Os textos assinados são responsabilidade do autor e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização.
Impresso na Antartica Quebecor S.A. - Fotolitos: Relevo Araujo, Vox - Distribuição exclusiva no Brasil e em Portugal (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em Domicílio: Via Rápida
Tiragem desta edição: 50.000 exemplares. Comprovada pela Price Waterhouse

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDEIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

FOTO KEYSTONE

O ANTILEVIATÃ

França, suor cerveja

Salão do Livro de Paris opta pelo Brasil exótico

Por Olavo de Carvalho

Se algumas décadas atrás o governo brasileiro resolvesse homenagear a cultura francesa e convidasse, para representá-la, Françoise Sagan em vez de André Malraux, Fernandel em vez de François Mauriac, Edith Piaff em vez de Raymond Aron, os franceses julgariam a coisa uma piada, e o general Charles de Gaulle, se nunca tivesse dito que o Brasil não é um país sério — como de fato parece que jamais o disse —, veria aí uma boa ocasião para dizê-lo.

No entanto nós, brasileiros, levamos perfeitamente a sério o Salão do Livro em Paris quando ele homenageia a nossa cultura literária nas pessoas dos srs. Chico Buarque, Frei Betto, Paulo Coelho, Fernando Gabeira, Zuenir Ventura, Luís Fernando Veríssimo e outros de calibre igual ou menor.

> "Pra que tanta perna, meu Deus?", espantou-se Drummond, o poeta dos grotões, e os franceses não entenderam que havia metafísica ali

Ninguém negará que essas criaturas representam, de algum modo, a cultura brasileira. Mas de qual modo, precisamente?

Para ser representativo da cultura de um país e de um momento, o escritor tem de atender a três condições óbvias. Primeira: tem de ser ótimo, tem de expressar o melhor e o mais alto de que sua nação é capaz, tem de ter dado algo de valor ao mundo em nome do seu país. Segunda: tem de ser atual, isto é, atuante. Tem de estar *up-to-date*, seja pelas obras, seja pelos atos.

Terceira: tem de ser influente, ser po-

deroso, ser muito lido e muito falado.

Dos trinta e sete escritores brasileiros da lista de homenageados do Salão de Paris, três e somente três, atendem a essas condições: Carlos Heitor Cony, João Ubaldo Ribeiro e Antonio Olinto. Todos os outros falham a uma, a duas ou às três.

Alguns deles são ótimos, mas inatuais. A falta de atualidade é, dos males, o menor. Tira a representatividade de um escritor sem diminuir em nada os seus méritos. Jorge Amado e Rachel de Queiroz, por mais que tenham escrito coisas boas depois, nunca deixarão de ser o modernismo nordestino. Estão cravados nesse lugar do tempo. É um lugar honroso, o mais honroso da nossa literatura — mas não é o lugar onde estamos hoje. Lygia Fagundes Telles é maravilhosa, porém o melhor do que fez já tem duas décadas. Millôr Fernandes jamais decaiu, mas ninguém dirá que, nos últimos vinte anos, fez coisa mais digna e de destaque do que *Um Elefante no Caos* ou *Liberdade, Liberdade*. Gerardo Mello Mourão é um gênio assombroso — mas há tempos ninguém ouve falar de suas obras. Quem dirá que Antonio Torres não é grande? É sim, mas não cresceu na última década: sua fama e sua melhor produção estão indissoluvelmente associadas aos anos tenebrosos da ditadura. O mesmo deve ser dito de Plínio Marcos. Há mais dois ou três na mesma categoria, mas, não tendo a lista diante dos olhos, falo apenas dos que conservo na memória. Por justo que seja homenageá-los, sua escolha jamais seria prioritária num evento destinado a apresentar a um povo estrangeiro a cultura brasileira de hoje.

Há um segundo grupo: o daqueles que são ótimos e atuais, mas não influem em nada, porque ninguém os leu. São uma possibilidade, uma esperança. Tenho esperança de que Adriano Espínola venha a ser o Brasil de amanhã, quando *Língua-Mar* e *Táxi*, como merecem, forem lidos em todas as escolas. No Brasil de hoje, é uma glória literária em estado de hipótese. Dizer que ele nos representa é fazer um discurso de posse antes de inscrever a candidatura. O terceiro grupo é o dos escritores que são apenas atuais sem ser influentes ou ótimos: fizeram recentemente coisas que não tiveram a menor repercussão e que, por coincidência, também não valiam nada. Sua presença na lista é um enigma insondável. Não citarei nomes. *Non ragionam di lor, ma guarda e passa.*

Se seguirmos a França, não mais distinguiremos Chico Buarque de Bruno Tolentino ou Frei Betto de Mangabeira Unger

A ala mais interessante é a dos que são influentes e atuais, apenas. Especializaram-se, aliás, em sê-lo, e não fariam o mínimo esforço para se tornar também ótimos, seja porque ignoram que raio de coisa é isso, seja porque imaginam que consista em ser exatamente aquilo que são. Por inacreditável que pareça, esses constituem o grosso da lista. Traduzem, portanto, a essência do critério que inspirou a seleção. São precisamente aqueles que citei no começo deste artigo e mais uma dezena de outros de idêntico teor intelectual. É pela análise dos motivos de sua escolha que descobriremos o que o Salão do Livro de Paris pensa do Brasil.

A Inspiração de Cristóvão Colombo (1856), óleo sobre tela de José María Obregón: a Europa não quer saber o que fizemos do que fizeram de nós?

Não se pode dizer, repito, que esses nomes não representem a cultura nacional. Representam-na, porém não no sentido eminente em que a representaram Machado de Assis e Villa-Lobos, Gilberto Freyre e Portinari, ou no sentido em que a representam, hoje, — e atendendo às três condições — Ariano Suassuna, Bruno Tolentino, Ferreira Gullar, Wilson Martins, Roberto Mangabeira Unger, Miguel Reale, Meira Penna, Amaral Vieira, Edino Krieger e alguns outros que, como esses, não entraram na lista. Aqueles escolhidos não representam o "gênio" brasileiro, mas, sim, apenas a "atualidade" brasileira, aquilo de que todos falam no dia-a-dia. Numa palavra, representam a nossa cultura no sentido antropológico do termo: gostos e hábitos do povo. Precisamente aquele sentido no qual estaria mais que justificada a escolha de Fernandel, Edith Piaff e Françoise Sagan como representantes da França.

Ora, o que define o ponto de vista antropológico é a abstenção de juízos de valor. Para o antropólogo, o canibalismo ou o controle da natalidade pelo estrangulamento dos recém-nascidos são meros fatos, "dados culturais": como amostras de "cultura", valem tanto quanto a Catedral de Chartres, as obras completas de Pascal ou o auto-sacrifício de Joana d'Arc. Do mesmo modo, Frei Betto ou Paulo Coelho não são valores brasileiros. São fatos e têm uma altíssima relevância antropológica. Não podemos negar que aconteceram, embora haja quem o lamente.

O ponto de vista antropológico pressupõe, no observador, uma neutralidade, um distanciamento, que dificilmente ele poderia ou desejaria sentir ante sua própria cultura. Malinovski nas Ilhas Trobriand ou Ruth Benedict entre os índios do Novo México podiam olhar as coisas de longe porque tinham vindo de longe e sabiam que iam voltar para longe — para o lugar onde estavam as coisas amadas e odiadas, as coisas verdadeiramente importantes e valiosas, as coisas que exigem decisões e compromissos. Comparada com as exigências concretas da vida, a "cultura" que o antropólogo estuda é um modelo funcional ou estrutural, uma cultura de brinquedo, desmontável e inofensiva.

Quem se coloca desse ponto de vista, geralmente, não pretende adotar para si nenhum dos valores da cultura estudada, mas confortavelmente instalado nos valores da própria cultura, quer apenas observar com isenção de entomologista uns tipos exóticos que usam osso atravessado no nariz e comem criancinhas. Ninguém olha uma cultura com tamanha frieza quando pretende aprender com ela, isto é, incorporá-la, moldar por ela valores, hábitos, critérios e decisões pessoais, muito menos nacionais. Essa é a diferença que existe num francês quando ele estuda tribos nigerianas e quando lê Goethe ou Hegel, Shakespeare ou Leopardi. Ele aprende em ambos os casos, mas a diferença é a mesma que há entre um objeto de estudo e o professor que o ensina. O objeto é passivo e inerme ante o estudante. O professor ou mestre, ao contrário, ensina, dirige, molda. O interesse por uma cultura não é o mesmo conforme se trate, para o observador, de uma cultura-objeto ou de uma cultura-mestra. Se o Salão do Livro de Paris houvesse escolhido, para representar o Brasil, um Suassuna, um Tolentino, um Mangabeira, um Miguel Reale, haveria motivo para supor que a França, a orgulhosa França, consentira em aprender com brasileiros que têm algo a lhe ensinar. Como escolheu predominantemente aquelas pessoas que mencionei, torna-se claro que ela deseja aprender sobre nós, mas não de nós. Não nos quer como professores, mas como objetos de estudo. Como objetos de estudo, os escolhidos foram, sem dúvida, bem escolhidos: o sr. Chico Buarque é pelo menos tão significativo, antropologicamente, quanto um exemplar de *Notícias Populares*, as práticas orçamentárias do Congresso Nacional, o time do Corinthians ou a banheira do Gugu.

A França deseja aprender sobre nós, mas não de nós. Não nos quer professores, mas objetos de estudo

Não sou eu quem há de dizer que a França não é um país sério. Um país que para realizar idéias de *philosophes* faz rolar um milhão de cabeças é mais que sério. É mortalmente sério. Ora, como se vê por esse mesmo exemplo, as atitudes das pessoas sérias tem conseqüências mais letais que as das pessoas frívolas. Logo, se a França julga que a cultura brasileira deve ser encarada sobretudo como um objeto, um dado antropológico em que as considerações de valor não têm importância, muito provavelmente sua visão do Brasil será levada a sério, adotada e copiada pelos brasileiros mesmos, para os quais a cultura francesa é mestra e, não, objeto. Para seguirmos o que nossa mestra nos ensina sobre nós mesmos, haveremos de nos abster de qualquer julgamento de valor sobre as nossas produções culturais, e, com isenção antropológica, não distinguiremos mais entre Chico Buarque e Bruno Tolentino, entre Frei Betto e Mangabeira Unger, entre Zuenir Ventura e Miguel Reale. E aí é que as coisas por aqui começarão a ficar mortalmente sérias.

SEMPRE ALERTA

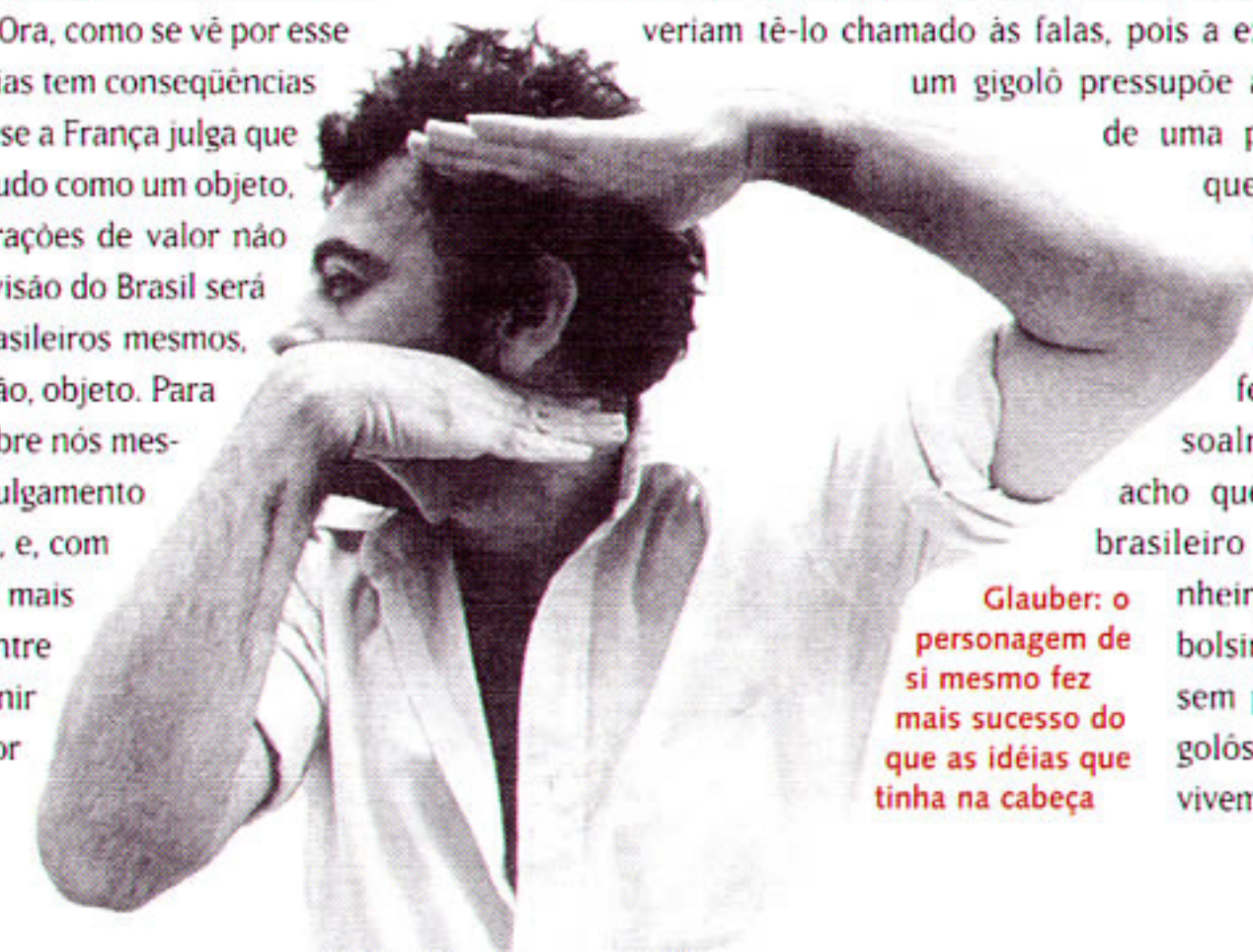
Boquirrotos e sábios

Glauber assombra os vivos, para o bem e para o mal

Por **Sérgio Augusto**

O cinema brasileiro não se livra do fantasma de Glauber Rocha. Para o bem e para o mal. Comecemos pelo mal; ou seja, pelo que de mais nefasto nos legou o cineasta baiano: a eloqüência desabrida, a loquacidade irresponsável, a propensão ao delírio. Como ser boquirroto e leviano é bem mais fácil do que fazer bons filmes, o número de herdeiros que a retórica glauberiana concebeu supera em muito o que seu gênio cinematográfico inspirou. Vez por outra um deles se expõe publicamente ao ridículo, expectorando frases de efeito que, de modo geral, possuem a profundidade de um pires e o viço de um pergaminho.

Há três ou quatro meses, um cineasta que, por osmose, deveria ter o inabalável recato de seu antigo mestre, Nelson Pereira dos Santos, deixou-se possuir pelo exu de Glauber e soltou fogo pelas ventas na imprensa carioca. O objeto de sua invectiva? O cão malhadiço de sempre: os críticos. Não os xingou de eunucos ou de "vendidos à Motion Pictures" (clichê dos tempos em que Luiz Carlos Barreto e Harry Stone pareciam inimigos figadais), mas de algo só na aparência tão desabonador quanto ser castrado ou quinta-coluna. Acusou-os de gigolôs. De quem? Do cinema brasileiro, ora.

Os acusados ficaram nas encolhas. Não por covardia, soberba ou porque tivessem vestido a carapuça, mas, quero crer, por comiseração, já que, em vez de atingir a crítica, o furibundo cineasta acertou em cheio os seus pares. Estes, sim, não os críticos, deveriam tê-lo chamado às falas, pois a existência de um gigolô pressupõe a existência de uma prostituta — que, no caso, seria o cinema brasileiro, confere? Eu, pessoalmente, não acho que o cinema brasileiro ganhe dinheiro rodando a bolsinha, e como sem putas os gigolôs não sobrevivem, comparar

Glauber: o personagem de si mesmo fez mais sucesso do que as idéias que tinha na cabeça

a crítica à gigolotagem me soa como um rematado disparate — até porque nunca o suposto gigolô precisou da suposta prostituta para sobreviver. Nunca precisou e só irá precisar se algum dia o nosso cinema, devidamente globalizado, tornar-se tão onipresente como o americano, às custas do qual há muito vive a crítica cinematográfica do mundo inteiro.

Como testemunha, inclusive ocular, do nascimento do Cinema Novo — de resto, não batizado por um cineasta, mas por um crítico carioca, Ely Azeredo —, e observador permanente de sua evolução, posso afirmar, sem qualquer ressalva, que o moderno cinema brasileiro não teria chegado aonde chegou, talvez nem sequer saído do ovo, se não fosse a participação ativa, entusiástica e, não raro, benevolente, da imprensa, vale dizer, da crítica de trinta e tantos anos atrás. A história do Cinema Novo se confunde com a história de trincheiras culturais da imprensa como o *SDJB* (*Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*), *O Metropolitano*, o *Segundo Caderno* do *Correio da Manhã*, o *Suplemento Literário* do *Estado de S. Paulo* e o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. Essa história ainda não foi, mas precisaria, ser contada um dia. De preferência com o mesmo padrão analítico que Ismail Xavier imprimiu ao seu estudo sobre a importância da revista *Cinearte* na formação do cinema mudo brasileiro, incluído em *Sétima Arte: Um Culto Moderno* (Perspectiva, 1978).

Seria ótimo se pudéssemos contar com uma indústria de filmes produtiva, competitiva e beneficiada por um mercado interno maduro, solidário e em expansão, pois, se é verdade que os nossos críticos podem prescindir do cinema brasileiro — como já prescindiram, mais do que nunca durante o governo Collor —, também é verdade que, com ele na ponta dos cascos, o exercício da crítica torna-se mais conseqüente, mais útil, mais influente, mais orgânico, mais pleno. Mais, enfim, responsável porque cúmplice de um mesmo processo. Só nos destinos da produção nacional que nossos críticos podem exercer uma influência palpável, decisiva, que não se esgota, em absoluto, na promoção de sucessos ou fracassos de bilheteria ditados por resenhas e cotações, mas sobretudo pela elevação do nível da discussão cinematográfica. "Sinto falta de uma grande discussão sobre cinema no Brasil", vive se queixando o cineasta Cacá Diegues, que, aliás, não é o único a atribuir parte do declínio do cinema brasileiro nos anos 80 ao concomitante declínio da crítica cinematográfica, cada vez mais engessada pelas subalternas tarefas que o jornalismo meramente consumista, ligeiro e complacente, lhe impõe.

Como já disse, o fantasma de Glauber não se manifesta entre nós apenas de forma negativa. Um exemplo de sua positividade é o novo filme de Walter Salles Jr., *Central do Brasil*, que tive o mais que honroso prazer de ver numa secretíssima sessão em Paris, quatro meses atrás, e deverá estrear aqui em abril. Desde *Memórias do Cárcere* e *Cabra Marcado para Morrer*, um filme brasileiro não me enchia tanto as medidas, não me dava tanto prazer, orgulho e esperança. Ainda que, no estilo de Walter Salles, não haja lugar para qualquer manifestação barroca, o espírito de Glauber está presente em *Central do Brasil* de forma mais do que subliminar. Mais precisamente nas paisagens que servem de pano de fundo à segunda parte da bíblica odisséia estrelada por Fernanda Montenegro. Também foi em Milagres, no sertão baiano, que, há exatos 30 anos, Glauber rodou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Todas as verdades do mundo: os acólitos que se cuidem

Um exemplo da positividade do fantasma do cineasta Glauber Rocha é o filme *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr.

Reduzido à sua essência, *Central do Brasil* é um filme sobre a busca. A busca implícita em todo contato epistolar, a busca do pai, a busca de afeição, a busca de uma linguagem liberta dos ornamentos visuais do cinema publicitário em que Walter Salles burilou seu *know-how* e a busca da terra do sol que o cineasta, a rigor, só conhecia de referências literárias e cinematográficas. Até por sua notória admiração por Wim Wenders, muitos não resistirão à tentação de rotular *Central do Brasil* de *road movie*, qualificação a meu ver tão reducionista quanto as aproximações que outros, sabedores do seu fascínio por John Cassavetes, poderão fazer com as peripécias de Glória. Prestarão melhor serviço à inteligência e às carências dos leitores os gigolôs que se ocuparem de entender *Central do Brasil* como um reencontro — o *happy end* de uma busca — com certas raízes estéticas, emocionais e topográficas do cinema brasileiro do início dos anos 60. Afinal de contas, Ruy Guerra, Aurélio Teixeira e outros também rodaram filmes em Milagres, "uma cidade aberta ao cinema", segundo Glauber. A tal ponto que alguns de seus caboclos, de tanto acompanharem filmagens nos arredores de suas casas, acabaram aprendendo certos rudimentos de ordem técnica, inclusive a abertura correta do diafragma de uma câmera. Um dia, enquanto o diretor de fotografia Afonso Beato media a luz para uma cena de *O Dragão da Maldade*, um jovem figurante da localidade aproximou-se de Glauber e lhe soprou ao ouvido: "2.8". Certo de que o cineasta não o entendera, explicou-se: "A esta altura do dia, se a máquina (*i.e. a câmera*) está aqui, e o sol lá em baixo, é 2.8. Eu já observei isso em outros filmes".

FOTO REPRODUÇÃO

O Violeiro (1899), óleo sobre tela de José Ferraz de Almeida Júnior: quem sabe ouvir os arrulhos do rio que corre em sua aldeia?

FOTO REPRODUÇÃO

MERCADO ABERTO

Um narciso às avessas

Os brasileiros rejeitam tudo em que se vêem refletidos

Por Jorge Caldeira

Zapeando a tevê, flagrei um tipo resmungando contra o que lhe parecia um contra-senso: a decisão dos irlandeses do U2 de convidar a bateria dos Acadêmicos do Salgueiro para seu espetáculo carioca. "Samba não tem nada a ver", pontificava o tipo. Talvez lhe parecesse que o conjunto deveria atravessar o oceano para buscar um de seus clones, e não algo que talvez se acrescentasse à experiência da própria banda. Queria, no fundo, que seus ídolos sustentassem um preconceito que é, antes de tudo, seu — e se estranhava com o fato de que eles não o reforçassem.

De certa forma, esse roqueiro frustado com a potencialidade cultural do que está bem ali na sua frente, e que ele nega, se parece bastante com os norte-americanos, que vêem em seu presidente a figura mais potente do planeta, mas se assustam como virgens vitorianas com a simples possibilidade de vê-la empregada para o prazer. A paixão abstrata por algo distante, seja Deus, a Justiça, a moral ou o rock, é, para esse tipo, bem menos ofensiva que sua encarnação próxima, a realização dos desejos. O fato de o U2 gostar de samba ofende a raiva contida que o rapaz destina a si mesmo por viver "fora de lugar".

Há muita kriptonita no ar, verde, e vermelha também. "O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe em sua própria imagem", repetia à exaustão Nelson Rodrigues. Em tempos de vacas magras, até que esse comportamento tinha uma explicação. Servia para dizer que a realidade visível não era a desejada. Mas mantido quando mudam as circunstâncias, soa cada vez mais sombrio. Senão vejamos: encontro perambulando por uma simpática feirinha de antigüidades meu amigo famoso. Fomos colegas quando ainda as pessoas não paravam à sua frente como se estivessem vendo a figura espectral de um santo andando na terra — produto de seu imenso sucesso na televisão.

Pois bem, esse amigo famoso ficou famoso justamente porque costuma defender novas atitudes. Em termos pessoais, sua cruzada lhe rendeu mais dinheiro do que talvez jamais houvesse sonhado nos tempos em que era um simples repórter de rádio. Dinheiro suficiente para gastar sem culpas uma centena de milhar de dólares para comprar um desses carrões alemães que marcam mesmo a imagem de bem-sucedido.

Só que, no fundo, meu amigo ainda é um simples, de pedir licença a contínuo. Sua potência prateada andava falhando por motivos aparentemente marginais. Ocorre que o carro tem muitos botões, tantos que exigem a atenta leitura do manual do proprietário. A pequena humilhação da consulta se tornou para ele um sofrimento maior. Isso porque o tal manual está escrito em português de Portugal, que hoje é uma língua mais difícil de entender do que o húngaro. O painel não tem luzes, mas testemunhos; não há freio no carro, mas sim travões — e travadão ficou meu amigo com a sensação de que aquele carro não tinha sido feito para ele, mas para outra espécie de gente. Pagou uma fortuna para ser humilhado em vez de tratado como o fodão do bairro do Peixoto, como aliás merece.

O fato de o U2 gostar de samba ofende a raiva que o roqueiro daqui destina a si mesmo por viver "fora do lugar"

Apesar de, frente ao carro, minha situação parecer de uma pobreza franciscana, tentei argumentar com um exemplo à minha altura. Outro dia comprei uma furadeira Bosch, certo de estar adquirindo algo adaptado para mim. Pois não é que a bendita vinha com uma tomada que simplesmente não existe no Brasil, e cheia de recomendações (também em português-húngaro) para que não se usassem adaptadores? Consegui trocá-la por um similar nacional depois de alguma luta. E tentei sugerir que meu poderoso amigo pu-

desse fazer com o fabricante de sua maravilha o que costuma fazer com políticos e autoridades locais: denunciar a fraude pela televisão; afinal, de que adianta gastar tanto dinheiro por algo cujo fornecedor nem sequer se preocupou em mandar imprimir um manual decente?

A humildade visceral do roqueiro baixou sobre ele. Negou a si próprio como ser potente. Preferiu dizer que seu inglês andava fraco — como fraco deve ser o inglês de nosso roqueiro atoleimado. Tudo isso só aumentou uma sensação que me incomoda repetidamente: qualquer dia, um sambista popular que cantar o prazer vai ser apedrejado por aí. Com a tevê do bispo trovejando ofensas torpes sobre as religiões afro-brasileiras, já, já, vai faltar percussão para acompanhar o U2. Teremos, então, a paz dos cemitérios para o nosso contínuo espanto com a riqueza que nos cerca e que ofende tanto ao admirador do U2 justamente porque eles a admiram. Será o dia de cantar os travões, que, como o fantasma da liberdade de Buñuel, nos impedem de andar por onde não é proibido.

QUINTESSÊNCIAS

O verbo à flor da pele

A suposta profundidade do olhar é só outra ilusão

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Nada como o Império Romano. Sua estatuária continua uma lição deliciosa e definitiva não sobre Roma, mas sobre nós. Afinal, pouco importa se todos aqueles imperadores, aqueles filósofos e aqueles soldados eram mais inteligentes ou mais ingênuos, melhores ou piores que nós. Eles eram maiores — e isso é tudo que pode importar.

Suas estátuas mostravam homens que olhavam, ao mesmo tempo, para longe e para o alto. Exatamente o contrário de nós, que adoramos olhar para baixo — como sinal de reflexão — ou, o que é muito pior, para nós mesmos — como sinal de sabedoria. Os romanos olhavam para a frente. Para eles, as formas humanas retorcidas, fosse pela dor ou pelo desejo, de um Bernini ou um Rodin, não poderiam soar mais que como uma fantasia muito pouco saudável. A sabedoria era uma postura.

A postura são os ombros. Por toda parte se repete que a palavra grega que exprimia o que nós chamamos, com certa flexibilidade, de natureza, estava ligada a um verbo *phýein*, cujo sentido original definia o nascimento e o crescimento. Crescer implica invariavelmente um movimento para o alto, para cima: ser adulto é saber manter-se em pé. Nosso impulso mais profundamente natural não é para o amor ou o contrato social; é para o alto. Com os romanos, acabamos perdendo a única qualidade que talvez nos defina de vez como homens: o orgulho. Toda a arte bizantina parece um murmúrio velado lamentando essa perda.

O Renascimento substitui a postura pelo olhar: com a difusão sintomática de um gênero novo, a estátua eqüestre, a imponência pagã dos ombros foi transferida para o corpulento, afetado vigor da anatomia dos cavalos. Ficamos reduzidos a admirar patas: era nosso único modelo de bem-aventurada arrogância. Foi uma operação desastrosa — e que nos fez esquecer, com o tempo, que nossa natureza não é nossa alma, nem nossos sonhos, nem nosso inconsciente, nem nossa história. Nossa natureza é nossa postura. Nosso temperamento é definido, rigorosamente, por nossa coluna vertebral. Ombros esticados e nucas eretas são nossa única garantia contra o desespero: a coragem é uma forma de ginástica.

Uma Caçada de Leão (1621), óleo de Rubens: "o corpulento, afetado vigor da anatomia dos cavalos"

FOTO REPRODUÇÃO

A postura, por isso, é muito mais importante que o olhar. Muito menos que janelas — como insiste, com retumbante estupidez, certo folclore recente —, os olhos não passam de espelhos opacos, vulgares e sem utilidade: em vez de nos permitirem vislumbrar os segredos dos outros, só nos fazem recair sobre nossa própria imagem, distorcida. O que costuma levar todos a suspirar, quando mencionam o olhar de alguém, é só uma armadilha romântica alimentada pela arte e pela fenomenologia que começou com o Barroco e terminou como o vício de estilo preferido do Actor's Studio; o que começou com *Las Meninas*, de Velázquez, terminou nos closes de Montgomery Clift em *Um Lugar ao Sol*. Hipnotizados por tanta literatura, estamos condenados não mais a ver, mas a ouvir, por toda parte, os olhares de todos: como se fosse o elenco amador de alguma fábula barata que insiste em freqüentar, a contragosto, nossos piores sonhos, os olhares nos falam, nos comandam, nos insinuam e nos suplicam com a tagarelice compulsiva de um poeta histérico; não é por acaso que o olhar continue o fetiche predileto da psicanálise e do melodrama. Muito mais elegante que nosso *Sturm und Drang* cotidiano, o teatro clássico preferia transformar a tragédia num impasse a ser resolvido por gestos e máscaras, nunca por rostos. A suposta profundidade do olhar — como toda profundidade — é só outra ilusão. O profundo é a pele.

> Hipnotizados pela literatura, estamos condenados a ouvir os olhares de todos como se fossem o elenco amador de uma fábula barata

Nossa relação com os sentidos, historicamente, pode sofrer todo tipo de alteração; o tato permanece uma alegria e um mistério. Num capítulo inesquecível de um livro célebre por razões erradas, Maquiavel resumiu boa parte da melancolia de nossos hábitos com uma fórmula simples e preciosa: "a maioria dos homens julga mais pelos olhos que com as mãos"; e conclui — "*tutti vedono e pochi toccano con mano*". É fácil ver o que os outros parecem; ninguém toca no que os outros são. A postura dos imperadores romanos promoveu a escultura à condição de única arte respeitável; o bronze, o mármore e a pedra foram por muito tempo a encarnação exclusiva e tangível do poder. Como o último e mais perfeito herdeiro do Império Romano, Maquiavel fez questão de deixar bem claro uma de suas mais fundas certezas: a sabedoria se conquista com as mãos, não com os olhos. Nossos músculos transformam o tato numa estética.

Por isso, se o olhar é um espelho sujo e oco, a postura são colunas. Sua força não é retórica, mas arquitetônica. Conciliar a verticalidade ao movimento foi um triunfo do corpo.

"Em toda minha vida, só encontrei uma ou duas pessoas que conhecessem a fundo a arte de se andar a pé", escreveu Henry David Thoreau, que costumava andar muito, perto de um lago famoso. O mais fundamental de nossos atos, andar é um exercício que determina as linhas não de nossos caminhos, mas de nossos músculos. Na Idade Média, os mendigos que percorriam a Inglaterra pedindo esmolas alegando estar se dirigindo à Terra Santa costumavam ser chamados pelas crianças inglesas de "*Sainte-Terrer*": "Aí vai outro *Sainte-Terrer*", elas repetiam, rindo. A expressão deu origem ao verbo *to saunter* — perambular — e poucas etimologias podem sugerir uma moral tão perfeita: é bem provável que, no fundo, todo mundo que passeie sem rumo esteja, mesmo sem saber, procurando o Paraíso.

No primeiro livro da *Eneida*, quando, perto de Cartago, uma caçadora se transforma em deusa, é por seu andar que sua divindade se revela; no *Mahabharata*, um dos cinco sinais pelos quais se podem reconhecer os deuses, é justamente a habilidade de deslizar pela terra, sem tocá-la. Se andar pode revelar o sagrado, a conclusão é inevitável — o sublime é o palpável.

Que ninguém saiba nada sobre nada é um ponto mais que pacífico entre pessoas educadas; na lista infinita de tudo que me escapa olimpicamente à compreensão, ninguém ocupa lugar mais privilegiado que o Dr. Lacan. Nunca fui capaz de entender uma linha do que o Dr. Jacques Lacan escreveu, disse, sugeriu ou ensinou. Numa conferência sua no Instituto de Tecnologia de Massachussetts, entretanto, com uma platéia liderada pelo professor Chomsky, o Dr. Lacan, confesso, me surpreendeu. Perguntado sobre certos processos do pensamento, sua reposta foi extraordinariamente direta: "Todos nós acreditamos que pensamos com o cérebro", ele disse. E completou: "Eu penso com meus pés". Nesse momento, para meu espanto, eu o compreendi.

O Dr. Freud, afinal, nunca pensou com os pés. Wilhelm Reich ensaiou pensar com os olhos. E, no entanto, continuamos caminhando.

NOVAS MITOLOGIAS

Iluminismo minimalista

Marta Suplicy politiza o cotidiano e a sala de visitas

Por **Fernando de Barros e Silva**

Parece que já emplacou a candidatura da deputada federal Marta Suplicy (PT) ao governo de São Paulo. Candidatura, diga-se logo, apenas formalmente petista, forjada de certa forma à revelia e contra a vontade do partido. Mas a facilidade e rapidez com que o PT mudou de lado e afundou a opção Palocci não se deve apenas à temperatura glacial do candidato. Depois de ser exposto a um constrangimento desnecessário nas vinhetas televisivas que o apresentavam como boneco empalhado, ele foi atropelado pela fúria da deputada, cuja candidatura tem grande interesse sociológico pelo fato de catalisar uma rede dispersa de demandas e interesses pré ou parapolíticos.

Se fosse preciso reuni-los numa fórmula, diríamos que se trata de uma candidatura de tipo "radical chic". Queiram ou não os caciques petistas e goste ou não a própria Marta, o eixo de sua plataforma é comportamental. Antes mesmo de ser oficializada, já atrai para o seu campo gravitacional uma série de reivindicações identificadas

com as minorias. Uma vez nas ruas, o efeito Marta deve ter como resultado uma sensível americanização do debate da sucessão paulista: assédio sexual, direito ao aborto, controle público da TV, união civil entre homossexuais e outras questões relacionadas à mentalidade politicamente correta ocuparão a primeira cena do palco.

A política perdeu importância; desideologizada, oscila entre a publicidade e a "administração da coisas"

Isso deverá ter seus efeitos progressistas. Paulo Maluf, por exemplo, terá de explicar mais uma vez o "slogan" que melhor o define: "Estupra, mas não mata". É verdade que, até pelo fato de ter sua imagem colada a esse cipoal de assuntos que incidem sobre os costumes, a candidata deverá forçar a mão no sentido da ortodoxia. Mas não serão as suas propostas sobre educação, saúde e segurança — essa santíssima trindade evocada inutilmente em todas as campanhas — que irão sensibilizar o eleitorado. Marta Suplicy é uma candidata pós-petista e, de certa forma, pós-política. Sua candidatura reúne e resume os fiascos da esquerda e o desprezo que se criou pela política. Senão, vejamos.

Room in New York (1932), óleo sobre tela de Edward Hopper: a sala de estar em lugar da política

Para além dos sucessivos movimentos autofágicos de suas tendências internas, que lhe custaram muito caro, o PT é hoje um partido vitimado pela derrocada de suas bandeiras tradicionais e pelo esgotamento das energias utópicas que lhe serviam de combustível. Distanciado dos movimentos sociais que lhe deram origem e incapaz até mesmo de sustentar-se como burocracia política eficaz, o PT passou a rodar no vazio. Está deixando até mesmo de ser o pólo aglutinador de uma agenda identificada com propostas viáveis de esquerda.

A política, por sua vez, também deixou de funcionar nos moldes tradicionais, amesquinhou-se, perdeu importância. Desideologizada, oscila pendularmente entre slogans publicitários e a mera "administração das coisas".

É nesse quadro que uma candidatura como a de Marta Suplicy pode encontrar espaço para vicejar. Suficientemente descolada da esquerda e da grande política, ambas desmoralizadas, ela é a candidata ultrapragmática das causas alternativas, das microrrevoluções comportamentais, do pequeno iluminismo de costumes. Estranho amálgama de anos 60 e 90, Marta combina o melhor e o pior de duas eras.

OLHO VIVO

E o verbo se fez caos

Os pichadores só respeitam o lugar da propaganda

Por **Teixeira Coelho**

De repente, no meio de um congestionamento, os olhos percebem algo que já deveriam ter notado: os pichadores ("grafiteiros", na linguagem eufêmica de muitos) respeitam os outdoors, quer dizer, respeitam a propaganda.

Um périplo pela cidade de São Paulo, num fim de semana vazio, confirma a primeira impressão. Ao longo da avenida Paulista e suas transversais, como na 23 de Maio e em sua continuação, e na Bandeirantes, nas marginais do Rio Pinheiros (em ambos os lados) e na Rebouças inteira, todos os outdoors estão imaculados, nenhum foi tocado pelos pichadores. Milimetricamente respeitados: os grafites cercam-nos por todos os lados, mas não os invadem — nem tocam suas molduras. Mesmo quando seria facílimo pichá-los, os pichadores não o fazem. Os adeptos das comprovações estatísticas gostariam de mais provas numéricas. Mas esse longo percurso é suficiente: os pichadores poupam os outdoors, quer dizer, as propagandas.

Hipótese: as empresas que os exploram mantêm vigilância noite e dia. Impossível. Então, as empresas ou agências de publicidade que deles vivem pagam aos pichadores para não pichar (como nos tempos de Capone, quando se pagava por proteção contra os protetores). Não é improvável: está na lógica do negócio. Ou dos negócios.

Outra: numa época em que muitos têm direito a alguns instantes de fama, após o que soçobram no anonimato, os pichadores, radicais em seus objetivos, procuram o reconhecimento perene e não picham os outdoors, que sabem substituíveis a curtos intervalos de tempo. Hipótese aceitável. Mas, quando a cidade está um lixo, como agora, com tantas pichações que ninguém mais as nota individualmente, pichar um outdoor poderia ser um recurso para chamar a atenção. Mesmo que por pouco tempo, seria a glória. Mas os pichadores não o fazem. É verdade que os pichadores, dizem, picham mais para si, para o bando a que pertencem ou para os bandos aos quais se opõem. Mesmo assim, essa seria uma alternativa atraente: por que não a assumem?

FOTO REPRODUÇÃO

FOTOS KIKO COELHO

ENSAIO

É certo, ainda, que o grau de dificuldade na pichação importa muito: subir a um andar alto numa estrutura abandonada, como no novo Hospital das Clínicas, é sinal, para as mentes breves dos pichadores, de ousadia — e muitos outdoors não apresentam dificuldade alguma de acesso. Mas alguns — em particular os perenes, aqueles que permanecem meses iguais a si mesmos — seriam de alcance complicado e, mesmo assim, permanecem intocados. Por quê?

Será que os pichadores reconhecem-se entre si e entre si não competem? Afinal, pichadores e outdoors estão no mesmo ramo: a agressão ao olhar alheio (a palavra comum a uns e outros não é exatamente, público-alvo, público que deve ser atingido?)

Ou será porque os pichadores prostram-se, como tantos, diante desses grandes ícones contemporâneos que alimentam sonhos e expectativas? Pichá-los seria, quem sabe, a negação derradeira: o suicídio social. Os pichadores podem ser loucos, mas não rasgam dinheiro. Agredir esses ícones (é bem de agressão que se trata) jamais. Qualquer trajeto pela cidade, curto ou longo, mostra que é impossível andar dez metros sem encontrar uma pichação. A cidade está agredida até a saturação. Alguns falam em comportamento infantil dos pichadores. A comparação mais adequada é com cães e gatos, que insistem em marcar seu território com a própria urina. Na guerra contra a cidade, os pichadores pontuam seus territórios com suas assinaturas "esotéricas". É bem de uma guerra que se trata: a redução da cidade ao mínimo denominador comum, a imundície.

Painel de Clóvis Graciano na esquina da av. Santo Amaro com a rua João Lourenço, em São Paulo: liberdade para quem?

A gestão da prefeita de alguns anos atrás nada fez porque, na ocasião, era imperioso ler os grafites (quer dizer, as pichações) como "expressão dos oprimidos". E os prefeitos que a sucederam nada fizeram e nada fazem porque desprezam imperialmente a cidade bem como os trouxas que neles votaram. O atual deveria ser legalmente impedido de continuar "governando" por absoluta indiferença e inação (o código penal não prevê os crimes de negligência e desídia?). Falta de recursos se aceita; carência de idéias, de modo algum.

Certas regiões da cidade parecem cenário de guerra civil larvar. A cultura cotidiana está próxima do índice zero

Tampouco a cidade — quer dizer, os cidadãos — reagem. Nova York tentou canalizar a "energia criativa" dos *bombers* (os pichadores, que usam as bombinhas de tinta) abrindo espaço para que os mais "expressivos" manifestassem-se dentro de certas normas e, até, fossem pagos por isso. É meia-sola no problema (nem isso), mas é algo. São Paulo resigna-se a conviver com a imundície. Um turista estrangeiro entrevistado disse que o brasileiro joga muito lixo na rua. Sim: o brasileiro habituou-se a viver no lixo e a multiplicá-lo. Motoristas de classe baixa, média e alta abrem as janelas de seus carros e acintosamente — quer dizer, de modo corriqueiro — esvaziam seu lixo na rua, quer dizer, esvaziam seu lixo sobre si mesmos. A rua — a cidade — é a lata de lixo comum. Nesse cenário, por que os pichadores não podem continuar impunes? Todos se acomodam. Não há vigilância, não há programas de integração social nem planos de erradicação da miséria e da ignorância galopantes, nada: todos cruzam os braços e esperam, dóceis, estupidificados, pelo pior — que não é inevitável.

Enquanto isso, os pichadores ("grafiteiros", na linguagem dos sofisticados) poupam os outdoors. Poupam seus sonhos. Agridem a cidade e poupam os que deveriam ser também, como a cidade (na visão deles), seus inimigos. (Mas, quem sabe, pensam os pichadores, inimigo de meu inimigo é meu amigo...) Como tantos personagens do cenário político (em especial a esquerda) parecem não saber quais são seus primeiros adversários: picham a casa do aposentado que não tem dinheiro para repintá-la e poupam os milionários outdoors. Uma pesquisa recente, na USP, mostra que os estudantes universitários não sabem como lidar com as expectativas (veiculadas também pelos outdoors) que a "sociedade" neles instila e que depois não se cumprem (nem podem se cumprir). Se os universitários demonstram essa reação, como ficam os outros? Enquanto isso, os pichadores poupam os outdoors. E a "sociedade" faz de conta que não vê nada, que não é com ela, que nada pode fazer. Certas regiões da cidade parecem cenários de guerra — guerra civil larvar. Todos fingem não perceber. A cultura do cotidiano está próxima do índice zero. Sem que soe qualquer alarme.

E os pichadores poupam os outdoors.

Quando os pichadores começarem a pichar os outdoors, talvez os diretamente interessados (quer dizer, o capital) protestem e alguma coisa se faça. Nem é bom pensar o que podem sugerir que se faça. Deve haver outras alternativas, antes disso.

Salvador Dalí

Chega ao Rio de Janeiro *Dalí Monumental*, uma das maiores mostras já realizadas de obras do controvertido surrealista.

Por André Luiz Barros

As muitas faces da obra de Dalí (acima) estão na exposição no Rio de Janeiro. À direita, *Minha Mulher, Nua...* (no alto); *Port Lligat ao Entardecer* (centro); *Retrato da Mãe do Artista* (embaixo). Na página oposta, *O Concílio Ecumênico*

Qualquer retrato de Salvador Dalí – o pintor e escultor catalão nascido em Figueras, perto de Barcelona, em 1904, e morto 85 anos depois – será, no mínimo, impressionista, nunca realista. Uma opção é retratá-lo da forma mais abrangente possível, tentando abarcar de uma só mirada a complexidade desse artista que reúne adjetivos tão variados – como genial, farsante, talentoso, repetitivo –, segundo a época ou o crítico. A isso se propõe a exposição *Dalí Monumental*, com abertura prevista para a primeira quinzena de março, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, seguindo em maio para o Masp, em São Paulo. Trata-se de uma das mais ambiciosas exposições de obras do pintor realizadas até hoje, reunindo mais de 360 itens – 31 pinturas, 50 desenhos, têmperas e aquarelas, 55 esculturas, 70 gravuras, 75 fotos, 19 objetos, 50 documentos (incluindo manuscritos, livros e cartas), dez figurinos e cinco filmes (entre eles, *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*, dirigidos por Luís Buñuel). Inaugurada no Brasil, a mostra viajará depois para a Argentina, a Venezuela, os Estados Unidos e a Rússia.

Esse acervo valioso (o seguro das obras está orçado em cerca de US$ 120 milhões) e, em alguns casos, pesadíssimo, chegou ao Rio em contêineres trazidos de navio ou avião, vindos de nove países e 14 fontes diferentes, entre instituições como o Dalí Museum de Saint Petersburg (Estados Unidos); o Museu de Stuttgart; a Academia Salvador Dalí, de Paris, e coleções particulares, como as de Robert Descharnes e Cecile Elouard Boaretto. Descharnes, ex-secretário do pintor e responsável pelos direitos da "marca" Dalí até o ano 2004, é o curador da mostra e foi quem escolheu o MNBA. Aliando-se ao grupo argentino Texo Arte,

FOTO REPRODUÇÃO

Com seu método paranóico-crítico, que partia da reflexão sobre o fazer artístico e acabava propondo a subversão da forma de percepção da realidade pelo homem, Dali tornou-se um expoente do surrealismo. À direita, *Desaparecimento do Busto de Voltaire* (1941); abaixo, *A Mão – Remorso* (1930)

Descharnes montou a infra-estrutura necessária para recolher as obras em vários pontos do globo e trazê-las ao Brasil. "Nossas garantias são excelentes", diz Heloisa Lustosa, diretora do MNBA. "Não há como chegarem obras falsas ao Brasil, como já aconteceu em outras mostras, pois estamos trazendo peças registradas em catálogos reconhecidos, de instituições e coleções conhecidas." A preocupação se justifica quando se trata da obra de Dali, sempre envolta em denúncias de falsificação. Em 1995, por exemplo, uma exposição de 17 esculturas instalada na praça Vendôme, em Paris, foi encerrada antes da data prevista porque seus organizadores não apresentaram certificado de autenticidade das obras – datadas dos anos 80, quando o pintor já estava muito doente – nem documentos em que ele autorizasse a confecção das peças, baseadas em desenhos de sua autoria.

"O que impressiona na mostra são as proporções de certas obras, como a escultura *Rhinocéros*, que mede 2,30 por 3,80 metros e pesa cerca de duas toneladas e meia", diz Heloísa. O telão *El Sombrero de Tres Picos*, cenário criado para um balé com música do compositor Manuel de Falla, amigo de Dali, mede 9 por 12 metros. Em que pese o nome da mostra, a verdade é que a monumentalidade nem sempre significa genialidade, no caso do catalão. Um visitante de *Dali Monumental* deve atentar para o que é uma quase unanimidade crítica: sua melhor produção se concentra nos anos de 1929 a 1934. Antes disso (e há bons exemplos na mostra, como a tela *O Caminho de Port Lligat*, de 1922-23, ou *Garotas com Cachos*, de 1926), era o artista em gestação. E depois disso, nos anos 40, 50 e 60 (como *A Madona de Port Lligat*, de 1949-50), Dali, para alguns, peca pela monotonia da cor – que ele considerava o elemento menos importante de suas obras – e pela repetitividade de símbolos. Antimonumentais, os quadros da fase 29-34 raramente passam dos 75 centímetros (na mostra, *O Fantasma de Vermeer van Delft*, de 1934, tem 18 por 14 cm). Esses foram os anos áureos de seu estilo incomum. Nessa época, as "paisagens interiores" de Dali mostram a força dos símbolos – que se repetem com uma lógica interna a cada tela – extraídos de sonhos infantis, e não, como se apontou na sua produção posterior, da literatura psiquiátrica.

Onde e Quando

Dalí Monumental, no Museu Nacional de Belas Artes. Avenida Rio Branco, 199, Centro, Rio de Janeiro. De 13 de março a 15 de maio. De terça a sexta-feira, das 10h às 18h; sábado e domingo, das 14h às 18h. R$ 4,00. Grátis no domingo

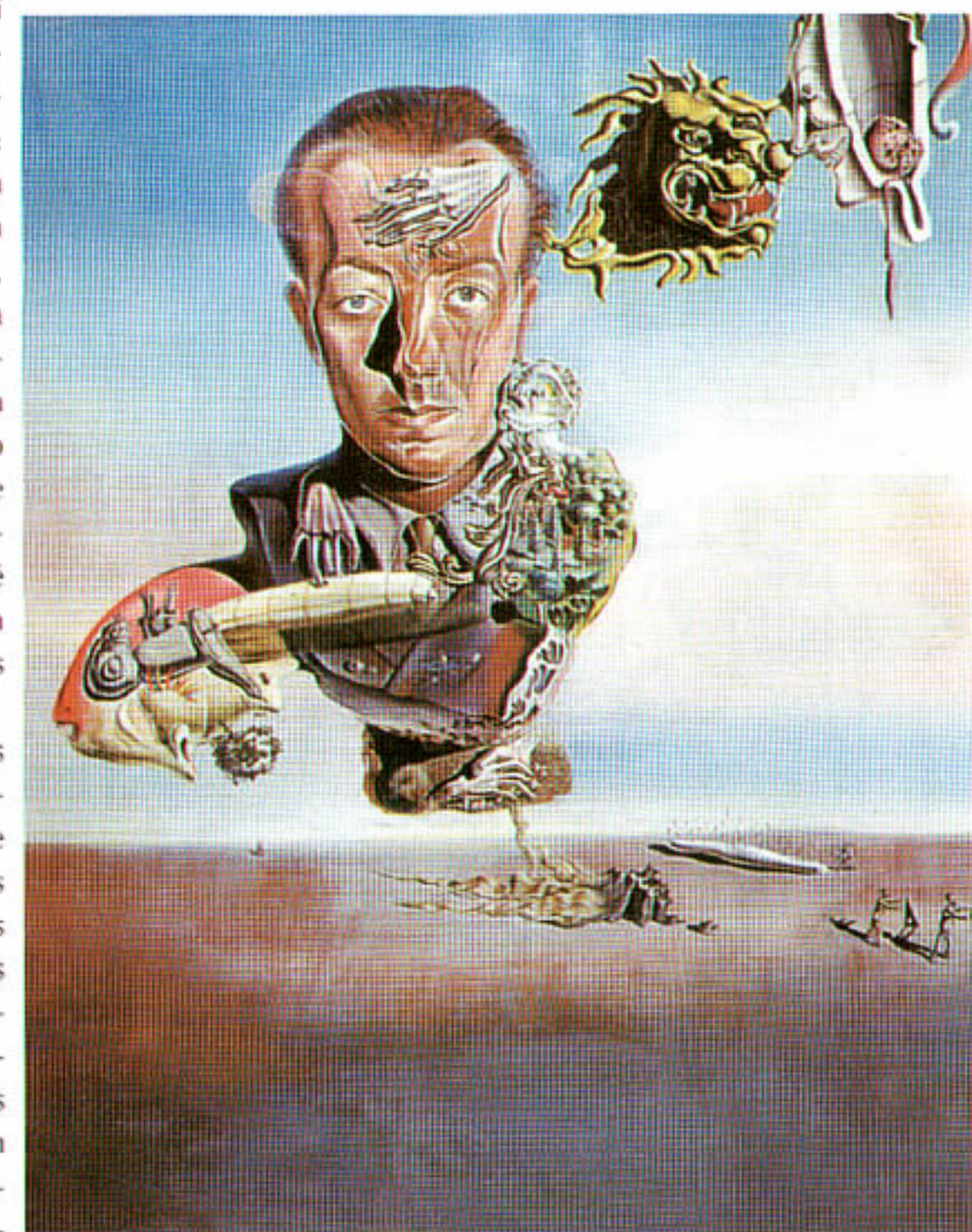
zNas telas, isso se traduz em imagens recorrentes, como o auto-retrato estilizado, em estado de sono, que Dali incluiu em várias obras desse período. Na mostra, as telas *O Jogo Lúgubre* (1929) e *Retrato de Paul Éluard* (1929) expõem esse auto-retrato: com nariz enorme, sem boca, de olhos fechados, de bruços, o retrato de Dali está sempre lá. Era a época de desbravar paisagens mentais próprias. Era também a época em que Dali ilustrava sua produção pictórica com textos como *O Asno Podre*, em que expunha uma original tese sobre a paranóia, o seu método paranóico-crítico, que começava refletindo sobre o fazer artístico e acabava propondo uma inusitada forma de percepção da realidade pelo homem. Em termos bem gerais, Dali sustentava que "por um processo nitidamente paranóico se tornou possível obter uma imagem dupla: ou seja, a representação de um objeto que, sem a menor modificação figurativa ou anatômica, fosse ao mesmo tempo a representação de um outro objeto absolutamente diferente". Em outra passagem, entende-se por que os surrealistas vibraram com essa "descoberta subversiva": "Creio que é próximo o momento em que, por um processo de pensamento paranóico ativo, será possível (...) sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade".

Dali foi um dos responsáveis pela valorização do estado paranóico, mas não da loucura, apesar de sua fama posterior, que ele soube manipular. Dizia entrar e sair de estados paranóicos, mas "a diferença entre mim e um louco é que não sou louco". Essa retórica, embasada nas leituras de Freud, tinha tudo para fascinar o jovem estudante de psiquiatria Jacques Lacan, que encontrou-se, tímido, com um Dali bonachão, para substanciar seu primeiro trabalho importante, *Da Psicose Paranóica em suas Relações com a Personalidade* (Editora Forense Universitária). Com menos soberba, em 1939, Dali procurou o próprio Freud, num ato corajoso, já que corria o risco de ser contraditado pelo vienense. Pois foi o que aconteceu. Freud deixou registrado que "não é o inconsciente o que procuro em seus quadros, mas o consciente. Enquanto nos quadros dos mestres (Leonardo ou Ingres) o que me interessa, o que me parece misterioso e inquietante, é precisamente a busca de idéias inconscientes, de uma ordem enigmática". A opinião de Freud pode ter sido influenciada pelo realismo detalhista com que Dali descrevia suas paisagens íntimas e oníricas. Assim ele próprio justificava esse realismo: "Que o mundo imaginativo e da irracionalidade concreta seja da mesma evidência objetiva, da mesma consistência, da mesma duração, da mesma espessura persuasiva, cognosciva e comunicável que aquelas do mundo exterior da realidade fenomênica". Esse ideal de realismo tirado, segundo Dali, até de pré-rafaelitas, o levava a pintar usando lupa nos quadros menores de sua boa fase.

Nos anos 40 e 50, porém, os ataques críticos a Dali se concentravam na recorrência de símbolos oníricos extraídos não mais de suas experiências infantis mais espontâneas, mas de páginas de tratados de psiquiatria. Parecia aos surrealistas que o mais radical de seus simbolistas – que pusera em quadros conceitos como a castração, a putrefação, o voyeurismo, o onanismo e a impotência –, e um de seus maiores apologistas da vida onírica expressa plasticamente, tinha virado um autoplagiário, se não um aluno devotado de Freud. "Hoje ele tornou-se o organizador de sua própria vulgarização", escreveu o impiedoso André Breton. Para alguns críticos, a duplicidade dessas imagens de Dali extraídas dos livros de psiquiatra exporiam os próprios limites de seu simbolismo, pois a morfologia menos realista de um Miró, por exemplo, permitiria, e suscitaria, uma diversidade maior de leituras e, por isso, seria artisticamente mais rica. Mas esse jogo de espelhos entre a obra, o artista, seus críticos e o público, se nem sempre é abonador para Dali, é também o que o transforma em um dos artistas mais ricos do século. ■

Em sua fase mais elogiada pela crítica, que vai de 1929 a 1934, a obra de Dali também acolhe a repetição de imagens, mas isso acontece de forma articulada em cada quadro, como o auto-retrato que aparece em vários trabalhos dessa época, caso do *Retrato de Paul Éluard* (abaixo), de 1929

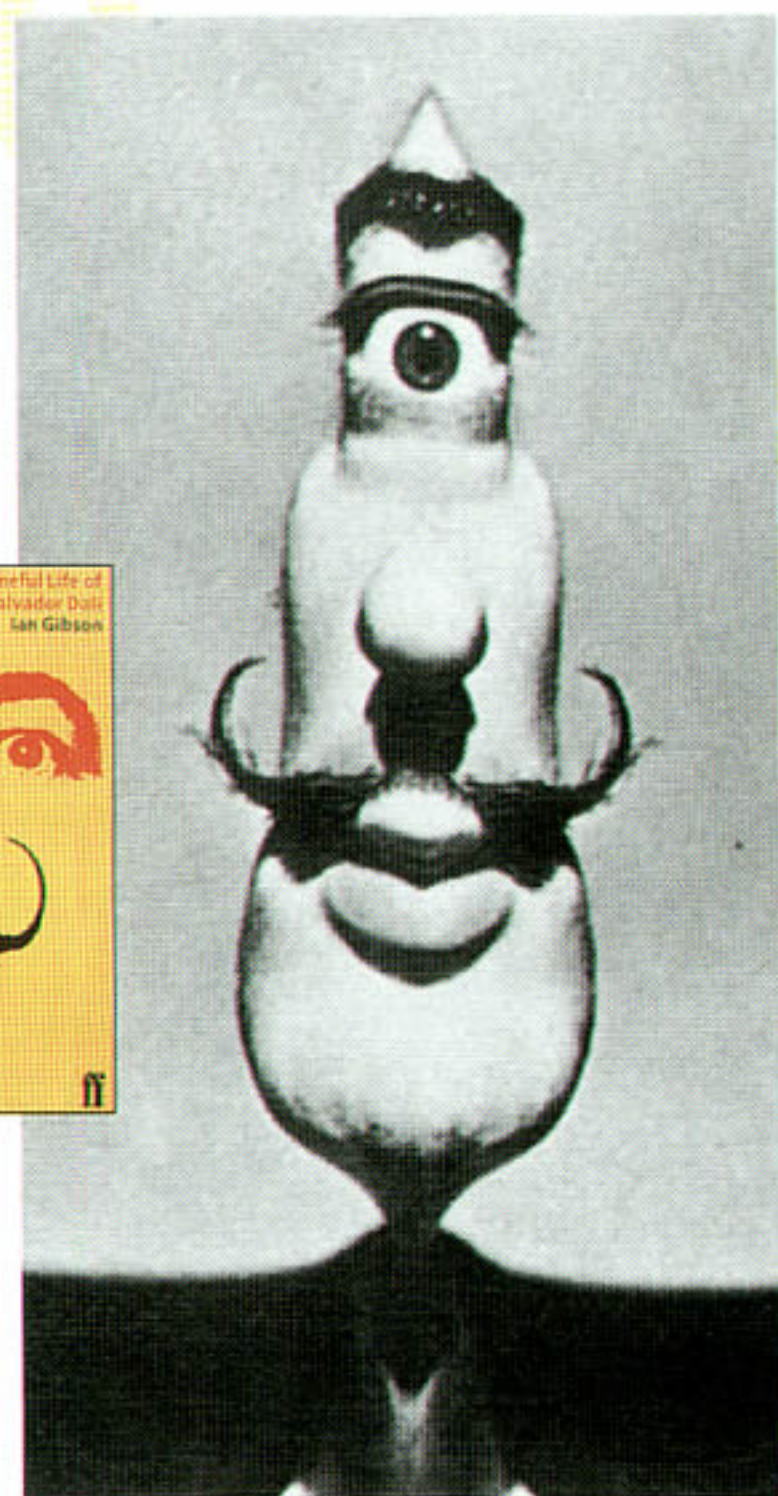
FOTOS REPRODUÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO

A vida desaforada de Avida Dollars

Biografia detalha a história de Dalí, o gênio que se entregou à voragem do mercado e às palhaçadas publicitárias.

Por Hugo Estenssoro, de Londres

Na penumbra artificialmente discreta do King Cole Bar, no térreo do Hotel St. Regis de Nova York, a única mesa barulhenta era a presidida por Salvador Dalí. Entre as dez pessoas que, naquela ocasião, formavam a famigerada corte que habitualmente cercava o pintor, uma moça se destacava pela risada larga e penetrante. Gargalhada que, de repente, congelou-se num grito de dor. Com um sorriso seco, Dalí lançou um olhar em volta, pedindo aprovação, enquanto acarinhava ostensivamente a suntuosa bengala que tinha mantido entre as coxas da garota, sob a mesa, até empurrá-la com violência e provocar o grito. Depois de um momento de estupor, a moça levantou-se e foi embora, enquanto o restante do grupo celebrava mornamente a brutal piada. No dia seguinte, enquanto preparava a minha câmera para fotografá-lo, no seu apartamento, Dalí perguntou-me por que eu não tinha rido; respondi que não tinha percebido o que estava a se passar. Deitou-me um olhar desconfiado e sentou, em silêncio, para o retrato.

A condição era fotografá-lo a certa distância, de um só ângulo, pois tinha o rosto manchado e precisava cuidar da sua imagem. Viveria ainda por mais de quinze anos (morreu em 1989), mas estava doente e fraco. Depois de algumas chapas, desculpou-se e deixou-me só, prometendo a entrevista para outra ocasião, que nunca chegou. Entrou, então, um francês que me perguntou, quase sem transição, se eu queria vender gravuras de Dalí no Brasil. A comissão era de

A trajetória de Dalí, que une irrefutável mérito artístico a uma coleção de escândalos, é detalhada na biografia escrita por Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí* (à esquerda, no destaque). Ao lado, *Dalí Ciclope* (1954), em foto realizada por Philippe Halsman. Na página oposta, o pintor com a tela *A Pesca dos Atuns* (1967)

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / REPRODUÇÃO

10%. Mostrou-me várias e ofereceu-me algumas como amostra. Eu lembrei-lhe que não me conheciam e disse que preferiria não me responsabilizar por coisas de tanto valor. Rindo, respondeu que só me daria exemplares sem assinar. "Sem assinatura não valem nada, há tantas falsificações!" Não aceitei. Mas quando saí, além das minhas fotos, levava outra coisa de muito valor: no prazo de menos de 24 horas, tinha visto de perto dois aspectos decisivos da vida e da obra de uma das grandes figuras da arte do século 20.

Poucos anos depois estouraria o escândalo que o próprio diretor do Museu e Fundação Dalí, Reynolds Morse, qualificaria de a maior fraude da história da arte. Uma litografia de Dalí custava, então, US$ 30 mil dólares nos Estados Unidos, em "edições limitadas" de 100 exemplares. Na realidade, as tiragens eram de milhares, e boa parte delas não era obra de Dalí. Pouco antes de sua morte, já se sabia que o pintor há longos anos assinava folhas em branco, algumas vezes ao ritmo de 1.800 por hora. Cobrava US$ 10 a unidade, à vista e em notas de US$ 100, que a sua mulher, Gala, transportava em malas de um país para outro, ilegalmente. Era com elas que pagava, já passado dos 70 anos, a sua velha e notória paixão por garotões e roleta. Dalí contentava-se em organizar orgias de jovens de aparência andrógina, que espiava enquanto se masturbava. De vez em quando, com lágrimas nos olhos, perguntava a advogados amigos se não estava arruinado; temia morrer pobre e abandonado, como havia profetizado seu pai. Isso lhe foi poupado.

No entanto, esse velho degenerado e perverso foi um moço tímido, adorado e admirado por amigos do calibre de um Federico García Lorca (1898-1936) e de um Luis Buñuel (1900-1983). E o corrupto vendilhão da própria obra foi um pintor que alguns dos maiores artistas do século – como Miró, Max Ernst, Magritte – e grandes escritores apaixonados pela pintura – como André Breton (1896-1966) e Paul Éluard (1895-1952) – consideravam uma figura capital da arte moderna. Não há dúvida de que essa metamorfose constitui um dos fenômenos mais enigmáticos do nosso tempo e da história da arte. Ao mesmo tempo, a trajetória vital e artística de Dalí ilumina com uma crueza implacável realidades normalmente ocultas da história estética, social e comercial da arte contemporânea. Como nenhum outro artista moderno, Dalí consegue juntar o mais irrefutável mérito estético às piores suspeitas de filistinismo: é um gênio e um palhaço, um original que se repete, um rebelde que se vende. E o fato de que artistas e críticos "sérios" o tenham repudiado não anula a sua presença indelével na história moderna e uma popularidade tão incomum quanto autêntica. Entender o "caso" Dalí sem preconceitos não é uma tarefa fácil.

A atordoante ascensão do jovem artista catalão aos mais altos cumes da glória artística ajuda a explicar o percurso de Dalí, que ilumina de forma implacável realidades geralmente ocultas da história estética, social e comercial da arte. À direita, Dalí com sua figura em cera no Museu Grévin, Paris, em 1968. Abaixo, o pintor e sua mulher, Gala, com uma modelo de *O Sonho de Vênus* (1939)

Para desempenhá-la, pode ajudar muito um extraordinário livro de 630 páginas, mais 35 páginas de notas eruditas, 20 de exaustiva bibliografia, e 35 de índice remissivo, além de 146 ilustrações e fotos: *The Shameful Life of Salvador Dalí*, de Ian Gibson (Faber and Faber, Londres). O autor, irlandês nacionalizado espanhol, é famoso pela biografia de Lorca que publicou em 1985, depois de ter esclarecido, em 1971, a morte do poeta em outro livro famoso, *O Assassinato de García Lorca* (L&PM Editores). Em 1984, Dalí mandou chamá-lo para contar-lhe detalhes de sua amizade com Lorca. Só em 1992 Gibson decidiu investigar o labirinto da vida de Dalí. Declara-se tão esgotado com a tarefa de cinco anos, que renunciou à idéia de biografar Buñuel.

Para nós será uma grande perda. A amizade que uniu o poeta Lorca, o pintor Dalí e o cineasta Buñuel, entre 1922 e 1936, é um dos pontos altos do fulgurante meio-dia da cultura espanhola – com repercussões mundiais – da primeira metade do século, só comparável ao seu Século de Ouro seiscentista. O jovem Dalí (nascido em 1904) é aí um protagonista de pleno direito, acolhido sem restrições, como um igual, pelos mais talentosos e exigentes de seus contemporâneos. Lorca foi muito influenciado por ele, e Buñuel não poderia ter feito seus dois melhores filmes – *Um Cão Andaluz* (1928) e *A Idade do Ouro* (1930) – sem as idéias e imagens de Dalí nos roteiros escritos a quatro mãos. Gibson se desculpa por ter dedicado a maior parte da obra ao extraordinário período que vai dos 20 aos 40 anos de Dalí, isto é, da transformação do *enfant terrible* de aldeia catalã no paradigma da pintura surrealista, quando o surrealismo era o movimento artístico de maior relevância no mundo. Fazer o contrário, porém, teria sido um erro. Só esse pano de fundo pode explicar, ou pelo menos perfilar coerentemente, a evolução vital e pictórica daliniana. Foi esse cenáculo madrileno, abrigo de uma das mais refinadas florescências da cultura ocidental da época, que impulsionou Dalí além dos limites naturais de seu talento, projetando-o de imediato para o centro do cenário artístico mundial, Paris.

FOTOS REPRODUÇÃO

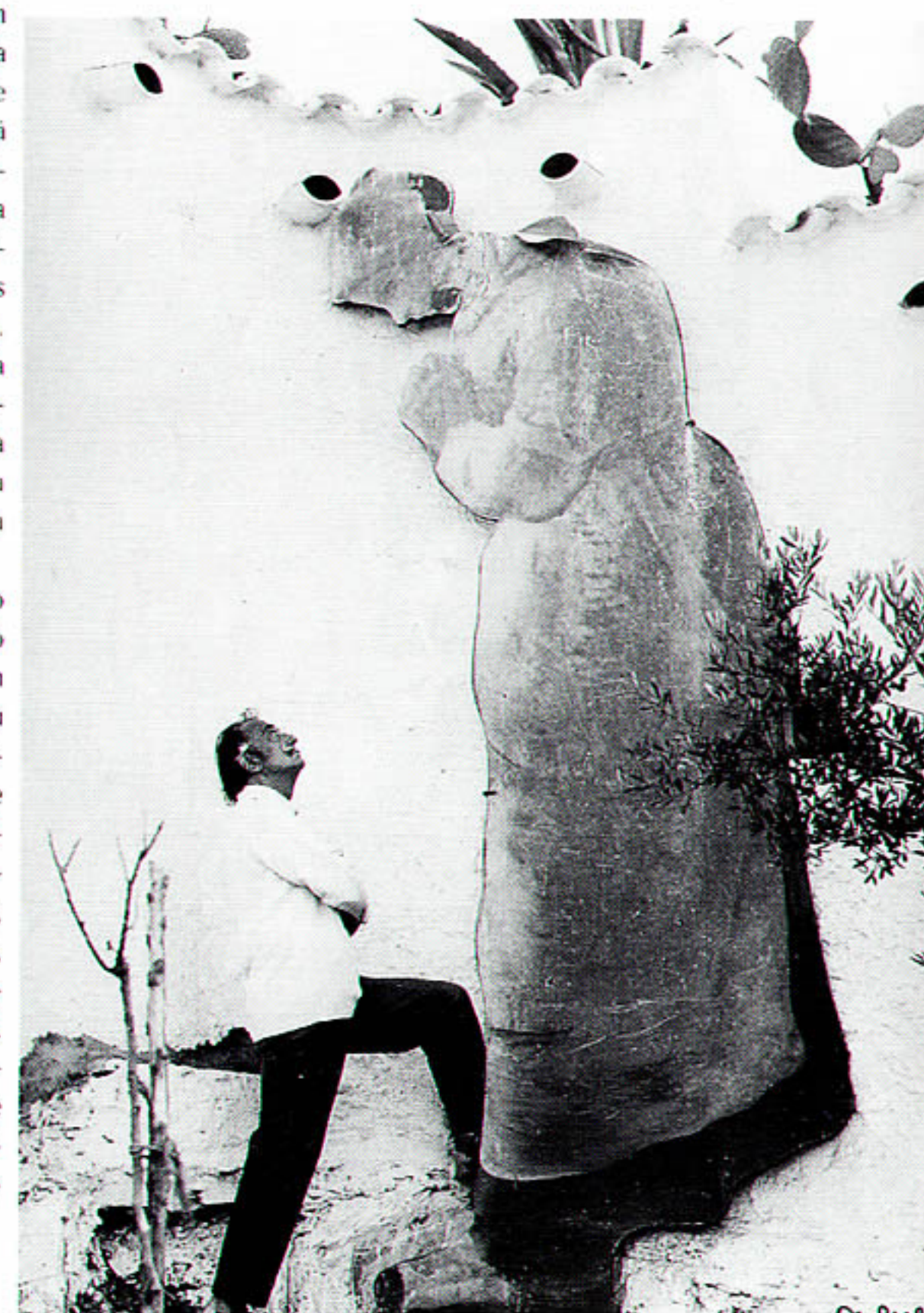
FOTOS GYENES/CAMERA PRESS

Assim, aos 22 anos, Dalí chegou à capital francesa com cartas de recomendação para Max Jacob e André Breton, duas figuras-chave da literatura e também da crítica de artes plásticas. Imediatamente foi visitar Pablo Picasso na Rue de la Boétie, dizendo que o visitava antes mesmo de ir para o Louvre. Com naturalidade, Picasso respondeu-lhe que tinha feito muito bem. Na volta de Dalí a Paris, dois anos depois e já com o halo de glória que lhe dava a sua co-autoria de *Um Cão Andaluz*, admitido pela porta principal do movimento surrealista, Picasso passa a ser o grande rival e uma de suas obsessões. Só uma vez conseguiu ganhar do silêncio demolidor do andaluz, quando terminou uma série de comparações – do tipo "Picasso é espanhol, eu também" – com um espirituoso "Picasso é comunista, eu tampouco". O fato é que a facilidade, atordoante, deslumbradora, com que Dalí galgou as altitudes do establishment cultural mundial da época é um fator crucial para explicar a sua vida e o seu roteiro artístico.

Gibson prefere uma tese que, embora de inegável validez, parece-me desnecessariamente limitadora. A vida vergonhosa do título refere-se não apenas aos desaforos e escândalos dalinianos, mas também à vergonha – como timidez ou sentimento de inferioridade – que caracterizou Dalí desde a sua infância. O seu "desavergonhamento" teria sido um esforço supremo para superar um acanhamento doentio. A idéia não é nova, e o primeiro a lançá-la, que se saiba, foi Pepin Bello, outra figura mítica da Residência de Estudantes de Madri na década de 20, que paira como simpático fantasma em toda a vida cultural da época (um pouco como Jayme Ovalle na brasileira). O próprio Dalí, já em seus diários de adolescente, confessa ser um *poseur* na imagem que apresenta ao mundo. Mas nem todos os farsantes chegam até onde Dalí chegou. A partir de certo ponto, sua biografia passa a ser uma radiografia da história delirante da arte moderna. Gibson registra seu percurso, mas não tira as conclusões.

O dado crucial é o encontro de Dalí com André Breton e o movimento surrealista. É bom lembrar que o surrealismo e seu pontífice supremo, Breton, acreditavam ser muito mais do que uma simples escola estética. Almejavam, com efeito, nada menos que a libertação do homem, uma revolução total – interna, por intermédio de Freud, e externa, por intermédio de Marx. Por um momento mágico, chegaram a encarnar aos olhos de muitos a vanguarda desse ousado mundo novo. Sem outro esforço que o de simplesmente tentar, Dalí encontrou-se, de repente, na crista dessa onda, celebrado, famoso, com possibilidades concretas de enriquecimento. Como os outros, ignorava (embora, como outros, talvez intuísse) que na primeira metade deste século as artes estavam ingressando na voragem da modernidade, com o mercado a substituir a glória oficial. Sob a influência maligna de Gala – que o usou como um veículo, como tinha antes usado De Chirico e Éluard –, o estouvado Dalí soube instalar-se no diabólico mecanismo do mercado artístico iniciado com a ruptura impressionista.

No auge da onda surrealista, e sob a influência de sua mulher, Gala, Dalí soube instalar-se no mercado, que começava a substituir por dinheiro a antiga glória oficial dos artistas, e talvez o tenha explorado de forma mais desesperançadamente honesta que muitos de seus pares. Abaixo, no pátio de sua casa, o pintor observa o *Anjo de Millet*

Não foi o primeiro e certamente não seria o último. Mas como nenhum de sua estatura artística, Dalí

foi até as últimas conseqüências. O fato de que há uma inexorável coerência na sua trajetória pode ser observado em suas relações com Breton e com o surrealismo. Há uma trágica comicidade em seus enfrentamentos com Breton, que tinha enunciado que o artista moderno deveria seguir os ditados de seu subconsciente "sem nenhum controle racional, estético ou moral". Ora, a vida e os desaforos de Dalí cumprem à risca esses preceitos subversivos que nem o bom do Breton ("*C'était un grand monsieur*", registra Murilo Mendes) nem nenhum de seus acólitos conseguiram levar à prática, exceto em controladas condições experimentais. É comédia pura, para não dizer farsa, quando o método paranóico-crítico de Dalí, celebrado por Breton e estudado por Jacques Lacan, começa a flertar com o hitlerismo porque os nazis resgatavam "realidades vitais" — como o irracionalismo imo-

ral — que o marxismo ignorava. Para evitar a sua excomunhão da igreja-partido surrealista, Éluard escreve a Breton: "É absolutamente necessário que Dalí encontre outro tema de delírio".

Quando finalmente Dalí encontra seu mercado natural — os Estados Unidos —, Breton o castiga com seu célebre e elegante anagrama do nome Salvador Dalí: *Avida Dollars*. Mas Dalí apenas estava se adiantando a todos os surrealistas e seus sucessores. E é possível afirmar que seu uso desavergonhado do esnobismo *nouveau-riche* do novo mercado — das palhaçadas publicitárias ao merchandising da sua obra — seja, no fundo, mais desesperançadamente honesto, ou pelo menos mais coerente, do que os lucrativos melindres de seus antigos e futuros colegas. Talvez lembrasse da santa cólera de Buñuel ante o êxito de *Um Cão Andaluz* perante os aristocratas e potentados burgueses que foram seu primeiro e compreensivo público: "Não entenderam nada, é contra eles!". Esse seria — ainda é — o destino das supostas irreverências subversivas e revolucionárias da arte moderna. Com a diferença, é claro, de que já se passaram 60 anos ou mais da primeira vez. A verdade, a dolorosa verdade, é que Dalí viveu e realizou seu programa inicial de "sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade". O fato de que ele e nós tenhamos chegado à conclusão de que seu talento afundou na fraude e na infâmia é um elemento iniludível na hora de considerar o estado das artes contemporâneas. ■

Há uma inexorável coerência na trajetória de Dalí em relação ao seu programa de "sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade". Talvez ele jamais tenha esquecido a santa cólera de Buñuel diante da recepção calorosa dos aristocratas e burgueses a *Um Cão Andaluz*: "Não entenderam nada, é contra eles!". Acima, uma das fotos realizadas por Philippe Halsman, a partir de design de Dalí (1948), que integra a série *Dalí Cósmico*. À esquerda, a imagem de uma caveira formada pelos corpos de sete mulheres nuas, em outra foto feita por Halsman (1951) a partir de um desenho do pintor. À direita, Dalí, em 1971, em frente da estátua de Ernest Meissonier, de autoria de Antonin Mercié

O imaginador moral

O MAM de São Paulo expõe obras inéditas de Anselm Kiefer, considerado o maior pintor de sua geração pelo crítico Robert Hughes, que neste texto analisa a visão simbólica da tragédia histórica e da esperança redentora no artista alemão

O pintor alemão de origem judia Anselm Kiefer, de 52 anos, é um dos maiores artistas contemporâneos. Uma mostra de sua produção mais recente, incluindo obras inéditas, poderá ser vista a partir do dia 25 no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Ao lado de trabalhos mais antigos, estarão telas, fotos e objetos, alguns dos quais concluídos neste último mês em Barjac, no sul da França, onde mora atualmente. O texto abaixo, sobre uma grande retrospectiva da obra de Kiefer em Chicago, foi publicado na revista Time *em 1987 e integra a coletânea* Nothing if not Critical *– título tirado do famoso diálogo entre Iago e Desdêmona em* Othello, *de Shakespeare –, publicada em 1990, pela Alfred Knopf, nos Estados Unidos. O volume reúne os textos escritos por Robert Hughes em* Time, The New York Review of Books *e* The New Republic *entre 1978 e 1989 e, assim, reflete intensamente a década de 80 em tudo que ela teve de bom e ruim: explosão do mercado de arte, redescoberta da pintura figurativa, "midiatização" do artista plástico, a bossa das grandes retrospectivas. Em meio à folia, Hughes encontrou em alguns pintores, escultores e mesmo instaladores a qualidade real, duradoura, que o crítico deve sempre cobrar da obra de arte. Um deles era Anselm Kiefer, que parecia ter o conteúdo que Hughes tende a admirar mais na arte: o que qualifica de "imaginação moral". Infelizmente, aquilo que o crítico objetou a respeito do artista continua valendo. A pintura de Kiefer ainda tem momentos de "turgidez" assertiva, vítima de sua própria ambição, nestes 11 anos decorridos do texto de Hughes. Mas talvez assim precise ser, para que Kiefer encontre por momentos a comunicabilidade imediata de seus melhores trabalhos. É uma oscilação comum aos membros da guarda costeira, que tentam não emburrecer a arte em tempos de clichês fáceis, de estética confessional e discursiva, de arranjos exibicionistas. Como Hughes, Kiefer não é nada se não for crítico.* — DANIEL PIZA

Anselm Kiefer é o melhor pintor de sua geração dos dois lados do Atlântico. Se considerarmos a mediocridade da maioria dos nossos talentos, isso pode não parecer muito elogioso. Então qual

Sem ignorar ou trivializar a tragédia histórica, Kiefer (página oposta, no alto), ao pintar telas como *Interior* (à direita), retratando um monumento nazista, invoca também a tradição do neoclassicismo alemão, vulgarizada na arquitetura nazista. Acima, uma das camas da série *Mulheres da Revolução*, que será vista na exposição do MAM

FOTOS DIVULGAÇÃO / MARLENE BERGAMO/FOLHA IMAGEM / REPRODUÇÃO

é a diferença entre a obra de Kiefer e a dos outros neo-expressionistas? O fato de ele ser um dos muito pouco artistas visuais da última década que mostrou uma inequívoca grandeza de visão simbólica.

As ambições da pintura de Kiefer vão do mito à história, cobrem um imenso terreno de referência cultural e técnicas pictóricas e, no todo, dispensam o pomposo narcisismo que fatalmente mina a obra de outros artistas aos quais se costuma compará-lo: Julian Schnabel, por exemplo. No seu processo, Kiefer tentou assumir o conteúdo da tragédia histórica e da esperança redentora do qual grande parte da arte deste *fin de siècle* ou tentou se isolar ou trivializou.

Isso não quer dizer (deve-se acrescentar rapidamente) que a obra toda tem valor igual. A reputação de Kiefer nos Estados Unidos tirou vantagem da desilusão e mesmo da aversão com que as pessoas visualmente alfabetizadas vêem a arte bombástica dos anos 80. Mas isso não significa que sua obra tenha chegado a um nível geral de "maestria" compatível com sua reputação. As limitações de Kiefer são inescapáveis: faltam fluência e clareza no desenho e a cor é monótona, apesar de a primeira parecer reforçar a severidade opressiva do estilo e a segunda contribuir para suas intenções lúgubres. Se tivéssemos que encontrar um paralelo literário para os méritos dessa obra (o ataque destemido ao grande de tema, a liberdade de recuperação simbólica) e os defeitos (principalmente, prolixidade apocalíptica), ela poderia ser um volume como *V*, de Thomas Pynchon.

A obra de Kiefer é feita (para listar apenas as substâncias principais além da tinta) de piche, grampos, lona, uma lâmina áspera formada pelo arremesso de um balde de chumbo derretido na tela que fica ali até secar, areia, epóxi, folha de ouro, arame de cobre, aparas de madeira e cacos de cerâmica. É muito improvável que mais do que umas poucas dessas pinturas sobrevivam por outros 50, ou mesmo 25 anos — Kiefer não se importa com a permanência de seus materiais, a tal ponto que o chumbo não pára no lugar e a palha em algumas telas já está apodrecendo, embora isso não pareça desencorajar alguns colecionadores. Os temas de sua arte incluem lendas egípcias, alquimia, a cabala, o holocausto, a história do *Êxodo*, as ocupações da Alemanha por Napoleão, a arquitetura de Albert Speer, as raízes míticas e os usos nazistas do imaginário do romantismo alemão — bosques sombrios, viajantes solitários, conversões morais extasiantes diante da natureza — e muito mais. Entre seus heróis espirituais — a *Deutschlands Geistesbelden* celebrada numa pintura com esse título, consistindo de uma casa de troncos vazia com cada viga enodoada pelas veias das linhas de crescimento e uma fileira de tochas ardentes, cada uma homenageando um nome escrito na tela — estão Richard Wagner, Frederico 2º, Joseph Beuys, Arnold Böcklin, Robert Musil e Caspar David Friedrich. Kiefer não é artista de ambições banais. Mas suas ambições não estão reduzidas ao culto à celebridade que invadiu o mundo da arte nos anos 80. Ele evita a publicidade, não se deixa fotografar e passa a maior parte do tempo atrás dos portões trancados de um estúdio na insípida cidade de Buchen, na Alemanha.

A grandeza da visão simbólica de Kiefer projeta imagens carregadas de advertência e de esperança. *Osíris e Ísis* **(abaixo) une os ritos de fertilidade do mito egípcio aos não menos terríveis mistérios da tecnologia nuclear: a pirâmide-túmulo do deus é um reator nuclear e sua alma, um quadro de força. Morte e integração: fissão e fusão**

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Nisso, é claro, Kiefer é totalmente diferente de seu mentor, Joseph Beuys, de que foi aluno na Academia de Düsseldorf. Dando conferências, fazendo performances, sempre acessível aos jovens (e à imprensa), Beuys foi o condutor da renovação estética da Alemanha pós-guerra; não é preciso concordar com sua mensagem de que todo mundo é um tipo de artista para reconhecer seu sucesso em devolver à geração de Kiefer o vasto acervo de imagética alemã, o sentido do primordial, do ritual e o *völkisch* que havia sido corrompido e tornado quase radioativo pelo nazismo. Graças a Beuys, os artistas alemães mais jovens puderam se conectar com sua própria história e pensar nela sem ilusão, e a obra de Kiefer é o fruto desse processo. Em alguns aspectos o "olhar" de Kiefer chega a parecer com o de Beuys — ama os mesmos materiais, os encaixes de ferro enferrujado, o chumbo, as banheiras, o corpo mágico de um mundo vitimizado. Mas a obra de Kiefer é, num certo sentido, muito mais tradicional que a de Beuys. Ele é a encarnação moderna do *pintor histórico* em grande escala, produzindo máquinas didáticas antes de eventos estranhos e efêmeros (conversar com uma lebre morta, varrer um pavimento), que foram especialidades de Beuys. Kiefer quer envolver seu público completamente no drama da construção da pintura: a esse respeito, aprendeu muito pelo exemplo de Pollock. Como ao decifrar a teia de pingos e manchas coloridas numa das abstrações "por toda parte" (*all-over*), o olho se arrasta por um Kiefer mesmerizado pelo detalhe: cada centímetro quadrado das telas gigantescas tem a intenção, de alguma maneira, de falar. O que diziam, particularmente nos anos 70 e começo dos 80, era tão literal que os críticos alemães muitas vezes não entendiam nada.

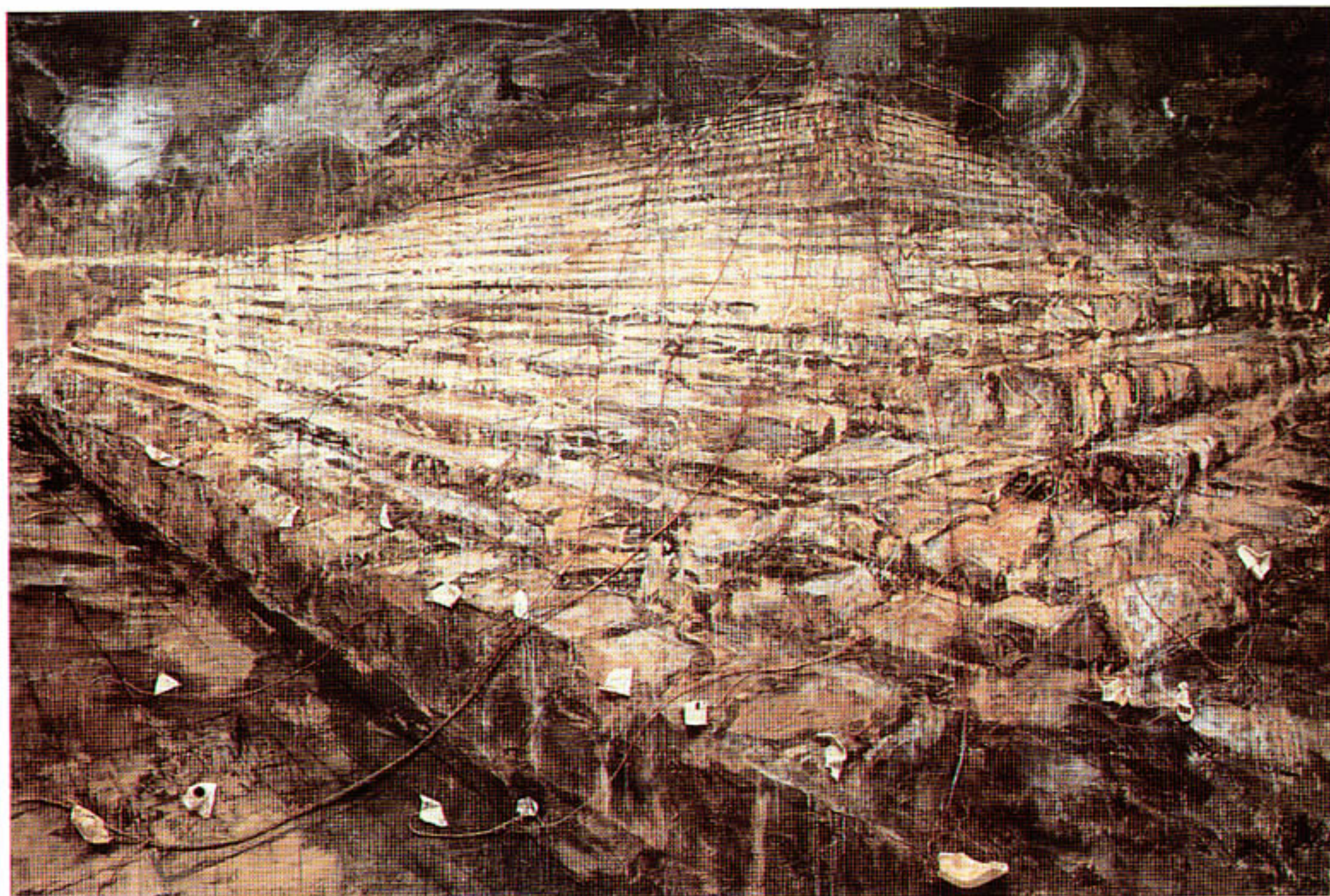
Alguns tratam as reflexões do artista sobre o nazismo não como um passeio ao redor da borda da mais profunda cratera espiritual da história da Europa, mas como uma saudade sinistra e modernosa de Hitler. Que outros motivos, argumentavam, se pode atribuir a um pintor de 24 anos que se fez fotografar fazendo a saudação nazista do lado de fora do Coliseu ou à beira-mar, como se estivesse "ocupando" os locais em nome do Führer morto? Muitos, como se soube depois (a foto de Kiefer saudando o Mediterrâneo é uma paródia mordaz, o nazista como Canuto tentando ascender ao nível de uma força natural) — mas não se você quer pensar que os demônios invocados na Alemanha nazista podem ser enterrados, pela simples negação de sua existência, debaixo do concreto do milagre econômico do pós-guerra.

Kiefer produz máquinas didáticas e quer envolver o público no drama da construção da pintura: cada centímetro quadrado das telas tem a intenção, de alguma maneira, de falar. *Formas de Sabedoria Mundana, 1978-80* **(acima) integra uma série de genealogias do nacionalismo alemão, misturando os ancestrais da pátria e retratos desabonadores de seus "descendentes"**

Onde e Quando

Anselm Kiefer.
De 25 de março a 24 de maio no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque Ibirapuera). Às terças, quartas e sextas, das 12h às 18h. Quintas, das 12h às 22h. Sábados, domingos e feriados, das 10h às 18h. Ingresso a R$ 5. Grátis às quintas

Os fantasmas teimam em aparecer; e o projeto de Kiefer é enterrá-los mostrando suas relações com a história cultural real da Alemanha, amargamente poluída pela "apropriação" nazista. Quando Kiefer pinta um monumento nazista, tal como o já destruído *Corredor de Mosaicos na Chancelaria de Hitler*, em Berlim, ele invoca também — por implicação — a nobre tradição do neoclassicismo alemão que a arquitetura de Speer congelou e vulgarizou. Suas paisagens carbonizadas, sulcadas, a tinta pesada misturada com palha são terrenos reais de agricultura; mas também são fronteiras, terra-de-ninguém, cemitério e o deserto bíblico do *Êxodo*.

O que pode ser o grupo de imagens mais humanamente pungente de Kiefer foi provocado por *Death Fugue*, um poema escrito num campo de concentração por Paul Celan, que diz a certa altura:

a morte é um senhor da Alema-

nha seu olho é azul
ele te atinge com balas de chumbo mas seu alvo é sincero
um homem mora na casa seu cabelo de ouro Margarete
ele determina suas fronteiras sobre nós ele nos garante um túmulo no ar
ele brinca com as serpentes e sonha que a morte é um senhor da Alemanha

seu cabelo de ouro Margarete
seu cabelo de cinza Sulamita

Margarete, a personificação loura da mulher alemã "ideal", e Sulamita, judia cremada que também é a amada arquetípica do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, se entretecem na obra de Kiefer de uma forma oblíqua e persecutória. Nenhuma das duas aparece como figura — a presença de Margarete é sinalizada, como um motivo em música, por longas tiras de palha dourada, enquanto o emblema de Sulamita é substância carbonizada e sombra preta. Às vezes Sulamita nem aparece; é absorvida pela paisagem ou pela arquitetura, como a fumaça de sua destruição no céu. É assim com a trágica imagem de *Sulamita*, de 1983: uma perspectiva à Giambattista Piranesi de uma cripta atarracada, enegrecida, várias camadas grossas de tinta num esforço para transmitir a rudez da construção, cuja fonte arquitetural (como aponta Mark Rosenthal em sua astuta introdução às dificuldades da obra de Kiefer) foi um Salão Funerário dos Grandes Soldados Alemães, construído em Berlim em 1939. No fim desse templo-calabouço claustrofóbico, há uma pequena chama num altar elevado, o próprio holocausto.

Pessoalmente avesso à mídia e artisticamente infenso ao narcisismo pomposo que mina a obra de outros artistas comparados a ele, Kiefer tem ambições que vão do mito à história, cobrindo um imenso terreno de referência cultural e técnicas pictóricas. Além da tinta, ele usa materiais como piche, epóxi, grampos, lona, uma lâmina áspera formada pelo arremesso de chumbo derretido na tela, areia, arame de cobre, aparas de madeira e cacos de cerâmica. Exemplos desse uso são trabalhos como *Lilith* (no alto) e *Biblioteca de Kiefer* (acima). É provável que poucas dessas obras durem por mais de 25 ou 50 anos, mas o pintor não parece se importar com a permanência dos materiais que usa

Nem todas as alegorias da história alemã de Kiefer, ou da história judaica com a qual está tão fatalmente enredada, funcionam com tanta clareza. Quando Kiefer sentiu o anseio de ser didático há dez anos, mais ou menos, ele podia ser notavelmente opaco. *Formas de Sabedoria Mundana*, 1976-77, tentativas de criar uma genealogia completa do nacionalismo alemão começando por Arminius, "o indubitável libertador da Alemanha" segundo Tácito, que no ano 9 d.C. arruinou a política de ocupação alemã de Augusto César, destruindo três legiões romanas sob o comando de Publius Varus na floresta de Tautoburg.

Arminius, ou Hermann, pode ter dado origem à lenda de Siegfried. Como um herói primal da história alemã, ele foi um favorito dos nazistas, mas aqui Kiefer o mistura com retratos desabonadores de todas as formas de "descendentes" alemães de outros tempos, inclusive Gebhardt von Blücher, que lutou contra Napoleão; Alfred von Schlieffen, cuja estratégia para a conquista do oeste da Europa foi a base da *blitzkrieg* de Hitler; Johann Fichte, o filósofo idealista cuja retórica em *Discursos à Nação Germânica* (1814) ajudou a inflamar o ardor patriótico contra a ocupação da Alemanha pela França, e cuja fantasia de que a história de uma nação nada mais era do que a biografia dos seus heróis viria a ser tão atraente para Hitler; escritores de Friedrich Klopstock a Rainer Maria Rilke, e daí por diante. Linhas significando filiação, como numa árvore genealógica (uma floresta genealógica, de fato, essa Teutoburg), vagueiam frouxamente entre alguns dos personagens. Pictoricamente, o resultado é um campo de batalha, e ninguém precisa de manual de instruções para decifrá-lo.

Kiefer chega até a eloqüência em suas imagens menos túrgidas conceitualmente e mais simples, como *O Livro* (1979-85) e *Osíris e Ísis* (1985-87). A primeira toma como ponto de partida uma das imagens canônicas do romantismo alemão, o *Monge à Beira-Mar*, de Caspar David Friedrich — uma figura minúscula contemplando o infinito, a cultura perdida ante a magnificência da natureza. Na pintura de Kiefer isso está quase invertido; o tema principal é um livro de chumbo sem escrita, suas páginas prateadas cheias de luz e do tamanho de um hinário medieval, um objeto tão imponente quanto o mar atrás dele. É o Livro da Criação? Da Revelação? A forma inominável de Deus? Até mais impressionante é *Osíris e Ísis*, a pintura mais recente da mostra. De acordo com a mitologia egípcia, o deus Osíris foi assassinado e esquartejado por seu irmão Set. Todas as partes do seu corpo (exceto o pênis) foram reunidas para o enterro por sua irmã-esposa Ísis, para que Osíris tivesse a vida eterna. Uma imensa liturgia de transformação se desenvolveu a partir desse mito, e Kiefer a usa para conectar os ritos de fertilidade primais envolvidos com a lenda Ísis–Osíris aos não menos terríveis mistérios da tecnologia nuclear. A pintura é preenchida por uma pirâmide de degraus gigantesca, o local do enterro de Osíris, mas também, por implicação, um reator nuclear. As partes do corpo de Osíris são fragmentos de cerâmica, espalhados na base, cada um ligado por cabos de cobre brilhante à sua *ka*, ou alma, representada por um quadro de força. Morte e integração: fissão e fusão. Por meio de metáforas assim, Kiefer projeta imagens carregadas de advertência e cobertas de esperança.

A obra de Kiefer abriga Margarete, a alemã "ideal", e Sulamita, a judia cremada, que é simbolizada sempre por substância carbonizada. Em *Sulamita* (abaixo), a cripta lembra o Salão Funerário para os soldados alemães. No fundo, a pequena chama no altar é o próprio holocausto

Sua obra é uma reprovação retumbante e profundamente engajada — desajeitada às vezes, e banal quando falha, mas em geral tão forte pictoricamente quanto moralmente sincera — às limitações inerentes ao seu tempo. Coloca-se contra a ironia estéril, o desespero de dizer qualquer coisa autêntica sobre história ou memória em pintura, e o sentido geral de busca do trivial que infesta nossa cultura. Ela afirma a imaginação moral. ■

Tradução de Cláudia Dalla Verde

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO

A metafísica de De Chirico

A realidade do sonho, do insólito, do atemporal, da arte que se queria instância de revelação encontra um espaço privilegiado no MuBE, em São Paulo.

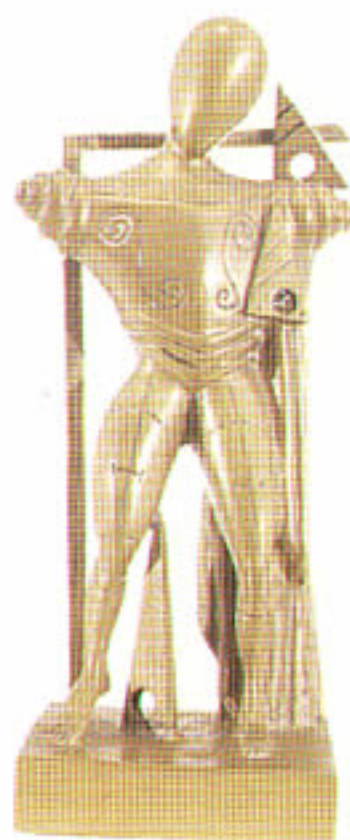
Por Agnaldo Farias

Ele foi saudado por surrealistas e dadaístas como um precursor, uma alternativa à celebração da máquina, metrópole, multidão e tecnologia que dominava a vertente construtivista da pintura moderna. Mas Giorgio De Chirico, o pintor de praças vazias habitadas apenas por sombras longas de estátuas e por fragmentos de uma arquitetura atemporal, o artista das figuras e manequins sem rosto, tinha um rótulo para sua própria escola: Metafísica. E é uma ótima amostra dela que estará exposta a partir do dia 17 no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), em São Paulo.

De Chirico (1888-1978) e uma obra que tem a realidade do sonho, do insólito e do tempo lento como lastro ganham uma retrospectiva com 80 pinturas, 40 esculturas e 35 múltiplos e jóias. Mistério, enigma, meditação, melancolia e nostalgia foram palavras recorrentes nos títulos das obras desse grego, filho de italianos, que teve em Munique sua formação e o despertar de seu interesse pela filosofia de Schopenhauer e Nietzsche e pela pintura de Klinger e

À esquerda, o artista em 1925, fotografado por Man Ray: repúdio sistemático à tirania da banalidade das coisas e atitudes do cotidiano. Na página oposta, *Ettore e Andromaca*, de 1935

FOTO PRENSA TRÊS

FOTO DIVULGAÇÃO

Bocklin. Os temas mitológicos, as perspectivas arquitetônicas e as atmosferas enigmáticas, presentes já em suas obras iniciais realizadas em Milão, ao redor de 1909, são ecos da sua infância na Tessália grega mesclados ao romantismo alemão e a seus poetas italianos preferidos – Leopardi e D'Annunzio. Mas foram as crises de melancolia diante da arquitetura de Florença e Turim, ocorridas nos anos seguintes, que deflagraram as "pinturas metafísicas", sua afirmação como artista maior.

"Tudo devia ser pintado como um enigma, é preciso penetrar no mistério das coisas geralmente consideradas como insignificantes", escreveu De Chirico. Nesta página, o óleo *O Meditador* **(acima) e os bronzes** *Ettore e Andromaca* **(à esquerda, no alto) e** *O Trovador* **(à esquerda, acima)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Como escreveu em *Algumas Perspectivas sobre Minha Obra*, as caminhadas feitas à luz do *Ecce Homo*, de Nietzsche, "pelas construções retilíneas e geométricas de suas ruas e praças... e suas arcadas que dão à cidade o ar de que foram construídas para as dissertações filosóficas, para o recolhimento e a meditação", foram o que o levou a produzir os trabalhos que o consagrariam perante Apollinaire e a intelectualidade francesa, em 1913.

De Chirico surgia aos olhos desses e dos futuros dadaístas e surrealistas, como uma consistente opção à vertente construtiva da arte moderna, aquela que, segundo esses seus críticos, ao fazer o elogio da tecnologia, ao depositar uma crença absoluta na utopia maquinista, estaria traindo a arte por subordiná-la aos designios da ciência e do pragmatismo. Poucos foram mais contrários a essa terrível compulsão contemporânea em realizar coisas úteis que Giorgio De Chirico. Para ele, a entrada na modernidade era o reconhecimento de que há neste nosso mundo um outro que roda em eixo diverso. Suas pinturas foram um repúdio sistemático à tirania da banalidade das coisas e atitudes com que nos cercamos cotidianamente. Como antídoto desse cotidiano, que no correr do século com o triunfo da razão prática foi se tornando ainda mais acachapante – ele defendia, em seu texto *A Revelação*, "que tudo devia ser pintado como um enigma; que era preciso penetrar no mistério das coisas geralmente consideradas como insignificantes; viver no mundo como se ele fosse um imenso museu de curiosidades". Se, por exemplo, os futuristas foram os pintores da azáfama, da bulha e da bulícia da vida metropolitana (responda-me rápido, amável leitor, porque certas palavras vêm sendo esquecidas?), De Chirico foi o pintor/descobridor do tempo e da vida em suspensão, em que cada segundo, cada estação do ano, cada porção de nuvem no céu, cada flâmula no alto das torres, imobilizam-se e se dilatam. Assim, se o relógio marca meio-dia, as sombras são crepusculares, e vice-versa. Se há um trem, não saberemos ao certo se está à espera, uma vez que os rolos de sua fumaça estão paralisados, ou se corre ao fundo, junto à linha do horizonte e, como ela, igualmente achatado pela monumentalidade da arquitetura. Cada tela é uma armadilha de incertezas, cifras que se cruzam, como a estranha variação de pontos de fuga de uma mesma vista urbana diante de espectadores ávidos de segurança. Por isso, deve-se colocar sob suspeita o raciocínio que classifica De Chirico como um nostálgico, um passadista a brandir signos e mitos de um mundo morto contra os rumos progressistas da civilização ocidental. Nada mais equivocado. Em De Chirico o passado entrelaça-se com o presente. O primitivo funde-se ao civilizado, a natureza à cultura, o mito ao pensamento científico. Pontos que se traduzem nas imagens das chaminés fabris no meio das praças de traçados clássicos; no mar que se divisa no limite das cidades como lembrança de outros territórios; na solidão do homem apequenado diante do mundo urbano, mundo, de resto, inventado por ele próprio; nas estátuas e manequins, personagens à espera de quem as compreenda e cultue. Embora De Chirico tenha sido saudado pelo pai do Surrealismo, André Breton, como seu precursor – ainda que encontremos sua presença nas obras de Ernst, Magritte, Dali e Delvaux –, o fato é que ele nunca se colocou como tal, e, sim, como metafísico. Pesa entre eles uma diferença: enquanto para os surrealistas a arte e seus processos eram instâncias para a liberação do inconsciente – o que se atingia, por exemplo, pelo recurso a uma gestualidade franca, pelas técnicas de escritura automática –, para os metafísicos a arte era instância de revelação. Efeito que, na obra de De Chirico, ocorre porque o mundo, embora com cores e formas nítidas, é representado de um outro modo: absurdo, estranho, sobrenatural. Embora imprevista, a adequação ao espaço da exposição é grande. As salas subterrâneas do MuBE, obra-prima de Paulo Mendes da Rocha, sua arquitetura enterrada, o jogo de seus volumes assimétricos e ásperos com suas arestas agudas quebrando a continuidade do chão da rua são um convite ao espectador para um passeio introspectivo, para que vagueie por uma versão contemporânea da caverna. De fato, suas salas tingidas de sombra afinam-se com o pensamento de De Chirico, que um dia afirmou haver mais mistério na sombra de um homem que caminha sob o sol que em todas as religiões do passado, presente e futuro. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

Em De Chirico o primitivo funde-se ao civilizado, a natureza à cultura, o mito ao pensamento científico. Suas obras pretendiam ser um antídoto para o impositivo da razão prática. Nada mais equivocado que considerá-lo um nostálgico. Abaixo, *O Grande Arqueólogo*

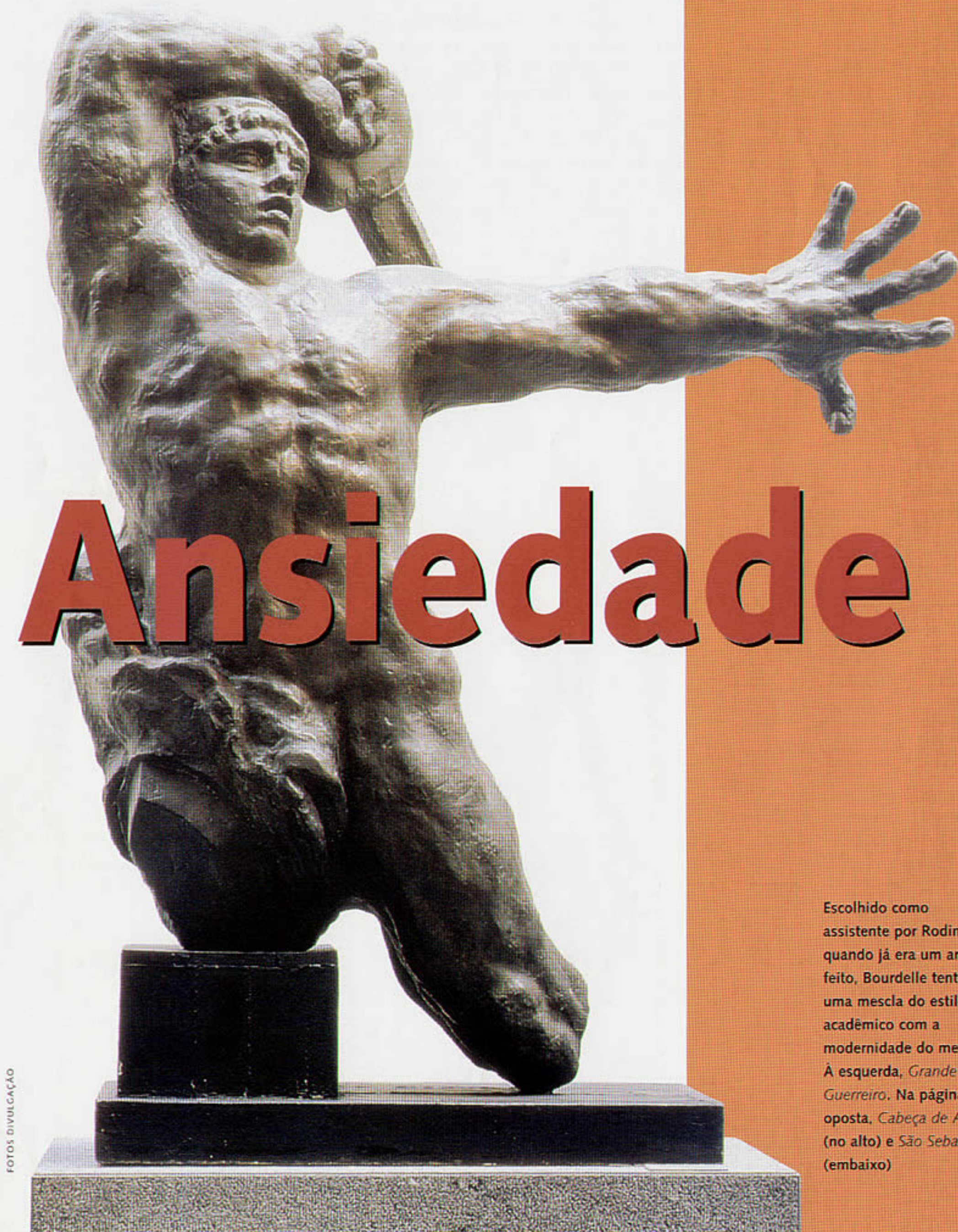
Onde e Quando

Giorgio De Chirico.
**De 17 de março a 26 de abril. Museu Brasileiro de Escultura, rua Alemanha, 221 (esquina da av. Europa), São Paulo.
De terça a domingo, das 10h às 19h. Ingresso: R$ 5. Às terças, grátis**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Ansiedade da influência

Bourdelle, que, como Camille Claudel, viveu sob a sombra das esculturas de Rodin, ganha exposição em São Paulo.

Por Daniel Piza

Escolhido como assistente por Rodin quando já era um artista feito, Bourdelle tentou uma mescla do estilo acadêmico com a modernidade do mestre. À esquerda, *Grande Guerreiro*. Na página oposta, *Cabeça de Apolo* (no alto) e *São Sebastião* (embaixo)

Não era fácil ser um escultor contemporâneo de Auguste Rodin (1840-1917). Que o diga Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), aluno de Rodin como o foi Camille Claudel. Até mesmo Aristide Maillol (1861-1944), que não estudou com o artista da *Porta do Inferno*, sofreu a ansiedade de sua influência. Mas Maillol, como se viu na exposição da Pinacoteca do Estado — que também organizou a de Claudel e agora fecha o ciclo com Bourdelle —, adotou a peculiaridade como linguagem, investigando mais os volumes do que os vazios, mais as curvas do que as superfícies. Camille, que, como Bourdelle, raramente consta dos livros de história da arte, sofreu um bocado sob o cinzel de Rodin, que dirigia seu atelier com mão de ferro, mais ainda porque foi sua amante, caindo no conto de que ele largaria a esposa por ela e padecendo dessa ilusão a um ponto obsessivo, depois do qual só vem a perdição. Bourdelle, por sua vez, encontrou refúgio em outro lugar.

Esse lugar é o passado. As esculturas de Bourdelle, não raro, tratam de um heroísmo mítico, clássico, que se vê em obras suas como *Hércules Arqueiro*, o semideus inclinado para trás, segurando um arco, um pé no chão e o outro quase em 90 graus apoiado sobre uma rocha,

tudo tensionado como prestes a ganhar movimento real. A influência de Rodin é mais do que evidente: o equilíbrio dinâmico, a superfície rugosa, o corpo estilizado, mas dotado de proporções corretas e conhecimento anatômico indiscutível. Aquela era uma geração interessada em rever o legado escultórico da Renascença e do Neoclassicismo, em que os volumes delineados e a superfície lisa estabeleciam um "corpus", uma figura sólida emergindo do solo com peso e densidade, pedindo para ser olhada a distância e circundada. Com Rodin, na segunda metade do século passado, a rigidez dessa hierarquia passaria a ser contestada. Ele olharia para os vazios, para a contraposição dos corpos em afastamento — não em conjunção como os *Escravos* de Michelangelo — e para os contornos imprecisos das figuras para lhes dar leveza, convidando o espectador a tocar nelas, a olhar através, sem se sentir assoberbado ou esfriado pela firmeza marmórea dos antigos. A troca do mármore pelo bronze, a propósito, veio na esteira dessa estética. Sem Rodin, Degas não faria suas pequenas bailarinas quase suspensas, nem David Smith ou Brancusi criariam seus pássaros recortados no ar.

Bourdelle, no entanto, não levaria tão longe quanto Rodin suas pesquisas sobre a relação entre volume e peso. Na verdade, quando foi trabalhar com ele, já era um artista praticamente pronto, hábil na pintura e no desenho, com um estilo mais ou menos definido; e foi escolhido por Rodin para ser seu assistente, em razão de sua capacidade técnica. Mas o que Rodin estava fazendo, e como estava fazendo, não podia passar despercebido, e

Onde e Quando

Émile-Antoine Bourdelle. **Mostra com 53 esculturas em bronze. De 2 de março a 24 de maio na Pinacoteca do Estado (av. Tiradentes, 141, São Paulo). De terça a domingo, das 10h às 18h**

Abaixo, o heroísmo clássico de *Hércules Arqueiro*, matizado pela influência rodiniana. À direita, *A Guerra*

Bourdelle partiu em busca de um híbrido, uma mescla de seu estilo acadêmico e da modernidade de Rodin. Híbridos, porém, só nas mãos de gênios podem transcender os limites do convencional e do agradável. Interessado em arquitetura gótica e em estatuária grega, Bourdelle foi ao passado para elaborar um estilo de sobretons grandiosos numa escala mais dissonante, com as texturas onduladas de Rodin e simplicidade formal. Não que em Rodin não houvesse um diálogo com a tradição e mesmo certa pretensão altissonante. Rodin, afinal, via-se como o Balzac que esculpiu: vertical, imperativo, uma força da natureza cultural. Mas, se pensarmos nesse mesmo *Balzac*, podemos ver aonde Rodin quis chegar: a obra, encomendada pelas autoridades francesas para ser uma homenagem pública ao grande autor da *Comédia Humana*, não as satisfez. Acharam a escultura "inacabada", pois Rodin não fizera os delineamentos e não demarcara a base como esperado, confundindo obra e suporte e adotando a economia de traços e volumes — enfim, não era oficial o bastante. Nada que Bourdelle fez chacoalhou tanto as expectativas.

Dentro de seu formato classicista, ainda que estilizado e táctil segundo as inovações rodinianas, Bourdelle criou obras que perduram, como o famoso relevo de Isadora Duncan no Théâtre des Champs-Elysées, em Paris, que mostra a bailarina — que, como Rodin, não fazia os acabamentos convencionais, dando-se ao luxo de dançar sem sapatilha, com uma leveza extraída dessa mesma antiafetação — em evoluções circulares, marcadas pela energia da superfície que se desenrola sem excessos de volumes ou simetrias. Bourdelle, por sinal, obteve grande estima como pintor e foi convidado inúmeras vezes a realizar obras públicas em Paris. Nunca reclamaram de não ser oficial o bastante; ao contrário, o pintor nascido em Montauban deixou vários trabalhos em Paris, onde existe hoje um museu com seu nome, como existe um para Rodin. Mas, mesmo com todo seu esforço hercúleo, Bourdelle nunca conseguiu desviar o curso do rio da arte. ▮

O esteta do excesso

Masp expõe Botero, que esbarra no clichê ao ver a elite latino-americana e toca a grandeza ao resistir a modismos. Por Teixeira Coelho

Fragmentos narrativos de Botero: na seqüência à esquerda, *Bailarinos*, *Retrato Oficial da Junta Militar* e *Mulher que Cai do Balcão*; na página oposta, *O Atelier*. O artista colombiano filia-se à tradição que vem de El Greco e Francis Bacon. Nessa linha, ele optou pela sátira, gênero difícil, mas que nele ganha importância ao resistir a modismos facilitadores da arte "de vanguarda". Seu apelo anedótico, no entanto, se detém antes de alcançar a monumentalidade de um Velázquez ou a plenitude de um Goya

Pelo menos uma das telas de Fernando Botero (nascido na Colômbia, 1932) deverá conquistar, com justiça, lugar especial em todo livro de história da arte latino-americana: *Retrato Oficial da Junta Militar* (1971). Raras vezes (se alguma) foram retratadas de modo tão incisivo a boçalidade, a vacuidade, a gula descontrolada (de comida, coisas, dinheiro, corpos) que marcaram as múltiplas juntas militares deste subcontinente penado. E não só as juntas: a classe dominante, a "elite" social latino-americana.

É uma tela e tanto. O grande chefe em vermelho que senta suas patas elefantinas no trilho do trenzinho (de sua cria? dele mesmo?), o prelado dando seu constante apoio semi-oculto ao mandatário supremo, a primeira-dama em miniatura (a ama é mais importante que ela!) e, sobretudo, as moscas – varejeiras, por certo – voltejando sobre toda a meleca. Dá para sentir a podridão, e contemplamos a tela com a cara entre sorridente e travada pelo nojo. Passado o impacto anedótico, percebe-se que, latentes, sob as tintas de Botero, estão Goya e Velázquez, revisitados e atualizados para tempos mais crus e diretos. É como se Botero levasse às últimas conseqüências o que nenhum dos dois mestres pôde expressar.

Quando se passa dessa tela para outras, porém, um problema surge. A figura do excesso (entre obsceno e apatetado) marca todas as personagens, militares e "elite" ou não: o par dançante, a modelo de costas, todos. A América Latina é assim, somos todos assim? As moscas não sobrevoam a abundante *Vênus Calipígia* degradada, nem o par dançante – mas, por atração metonímica, as moscas da *Junta* saem de sua tela própria e voam para dentro de todas as outras. A América Latina é toda assim, ou Botero ficou prisioneiro de uma figura rapidamente consagrada – um logotipo, uma marca? Nenhum problema com a idéia de sermos todos assim, marionetes excessivas e patéticas. Talvez seja assim mesmo. O problema é que, se essa foi a intenção do artista, ela não fica muito clara; antes, com esse espalhamento do excesso, o tom mordente da *Junta* dilui-se em anedota, comentário tão sem vida quanto suas personagens.

Numa exposição com dezenas de obras, o olhar pode se cansar, e o sentido, liqüefazer-se.

Quando se escreve sobre Botero, como no texto da curadora da exposição, surgem as palavras "monumentalidade" e "plenitude". Velázquez foi monumental; Goya, pleno. Na redundância anedótica, a obra de Botero se detém com freqüência antes de alcançar esses dois limites. Índice disso é que se fala de Botero como expoente da arte latino-americana, não da arte *tout court*. De um lado, isso é pouco para ele; de outro, é a dimensão que Botero parece acabar reivindicando.

Mas Botero não faz uma coisa comum na arte de seu tempo – e só isso, se não o restante, torna imperiosa a visita ao Masp: ele não faz a redução da figuração à obra, não despreza o conteúdo, o sentido transcendente, em favor da superfície lúdica, imanente: engata-se, a seu modo, na tradição da grande arte narrativa que abre, à força se preciso, lugar no quadro do que é relevante. Sua filiação é a de El Greco (a tela com o *Cardeal Guevara, o Grande Inquisidor*, de 1600), Francis Bacon (que voltou a esse quadro de El Greco para pintar seus prelados berrantes) e tantos outros pincéis fundamentais. Dentro dessa linha, Botero optou pela sátira, gênero difícil, quase sempre menor. Mas, em alguns momentos, como na *Junta*, essa não-concessão aos modismos facilitadores da arte "de vanguarda" o aproxima da grandeza artística que querem lhe atribuir. ■

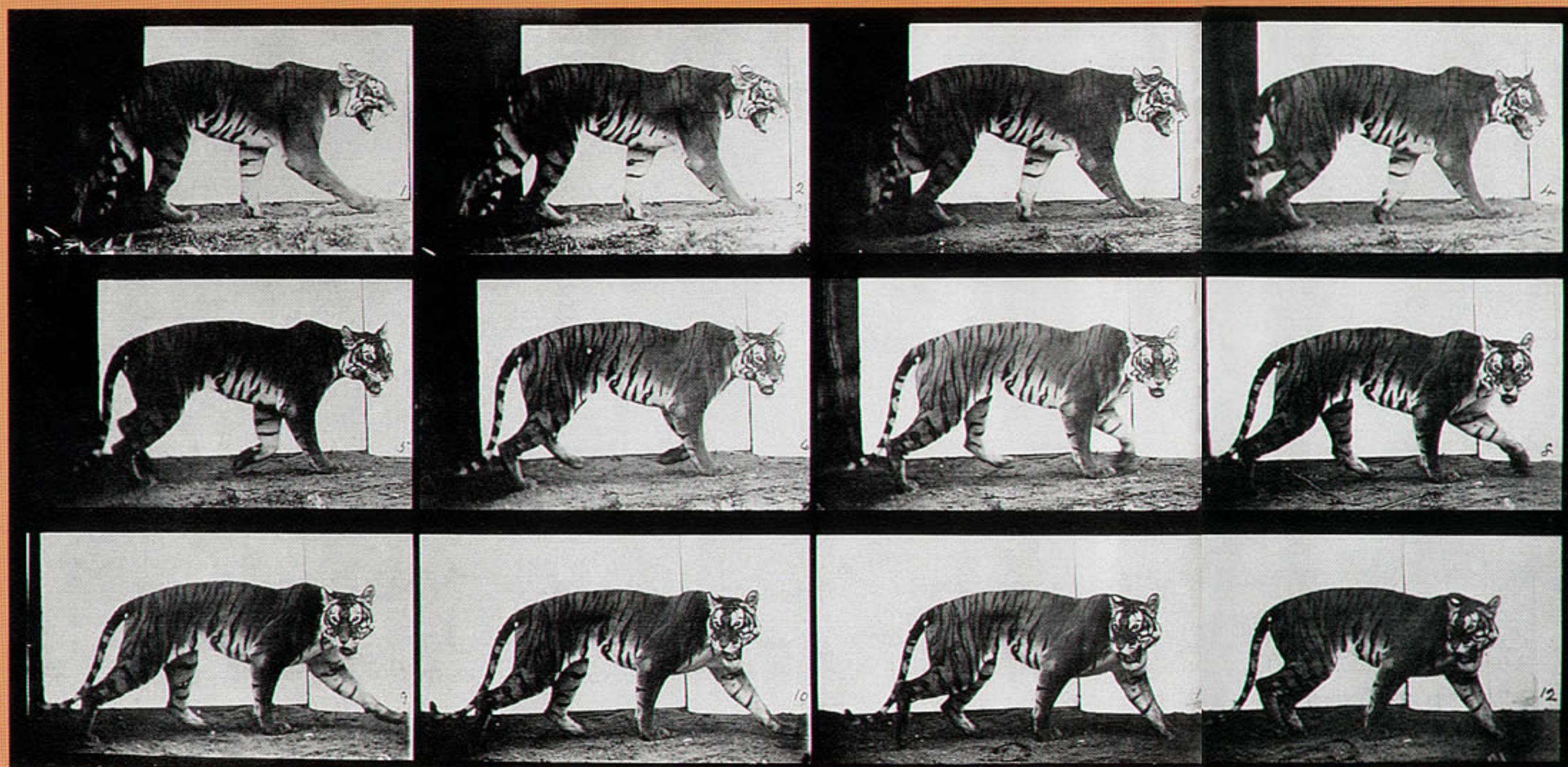
Onde e Quando

Retrospectiva Fernando Botero.
Curadoria de Teresa Anchorena. De 17 de março a 17 de maio. Museu de Arte de São Paulo, av. Paulista, 1578, São Paulo – SP. De terça a domingo, das 9h às 21h. Ingressos a R$ 8 e R$ 4

A lente fundamental de Muybridge

As imagens do fotógrafo que influenciou grandes artistas ao criar uma verdadeira enciclopédia do movimento humano e animal são expostas em São Paulo.

Por Ricardo Sardenberg

Tigresa em Movimento (acima), e *Mulher Pulando com o Pé Esquerdo* (página oposta e seguinte), sequências realizadas em 1887

Desde a sua invenção em 1839, a fotografia sempre caminhou entre a arte e a ciência. A história do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, que terá 35 obras expostas na Galeria Thomas Cohn, em São Paulo, é um dos maiores exemplos dessa caminhada. Se alguns cientistas usavam a câmera fotográfica para estudar o firmamento ou a botânica, não eram poucos os artistas da época que se utilizavam sorrateiramente da fotografia para ajudá-los na composição de seus quadros, entre eles Delacroix, Daumier e Courbet. Depois de 1872, cientistas e artistas começaram a estudar o movimento animal com o auxílio da câmera fotográfica. Os resultados desses estudos também influenciaram toda uma geração do final do século 19, inclusive Rodin e Monet, e muitos dos movimentos artísticos do século 20. Durante vinte anos essas pesquisas foram levadas a cabo por Eadweard Muybridge, Thomas Eakins, Etienne Jules Marey e Ottomar Anschütz. Muybridge foi o mais representativo desses cientistas, graças a uma "aliança excepcionalmente feliz", segundo ele, com o ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, que financiou boa parte das pesquisas.

O começo da história pode parecer inusitado: em 1872, Stanford convocou Muybridge, o fotógrafo de maior reputação na costa oeste americana na época, para resolver uma controvérsia que se estendia entre o meio artístico e o do turfe! Alguns pintores achavam que em nenhum momento um cavalo, em disparada, tirava todas as patas do chão. Outros achavam que o cavalo tirava e, portanto, representavam o animal flutuando no ar com as traseiras estiradas para trás e as dianteiras esti-

radas para a frente. Stanford fez uma aposta sobre esse assunto e contratou Muybridge para fazer uma série de fotografias da sua égua, Occident, em movimento. Embora muito ruins do ponto de vista técnico, os primeiros resultados foram suficientes para satisfazer a todos: com efeito, num dado momento, a égua tira todas as patas do chão, mas não da forma que os pintores haviam representado.

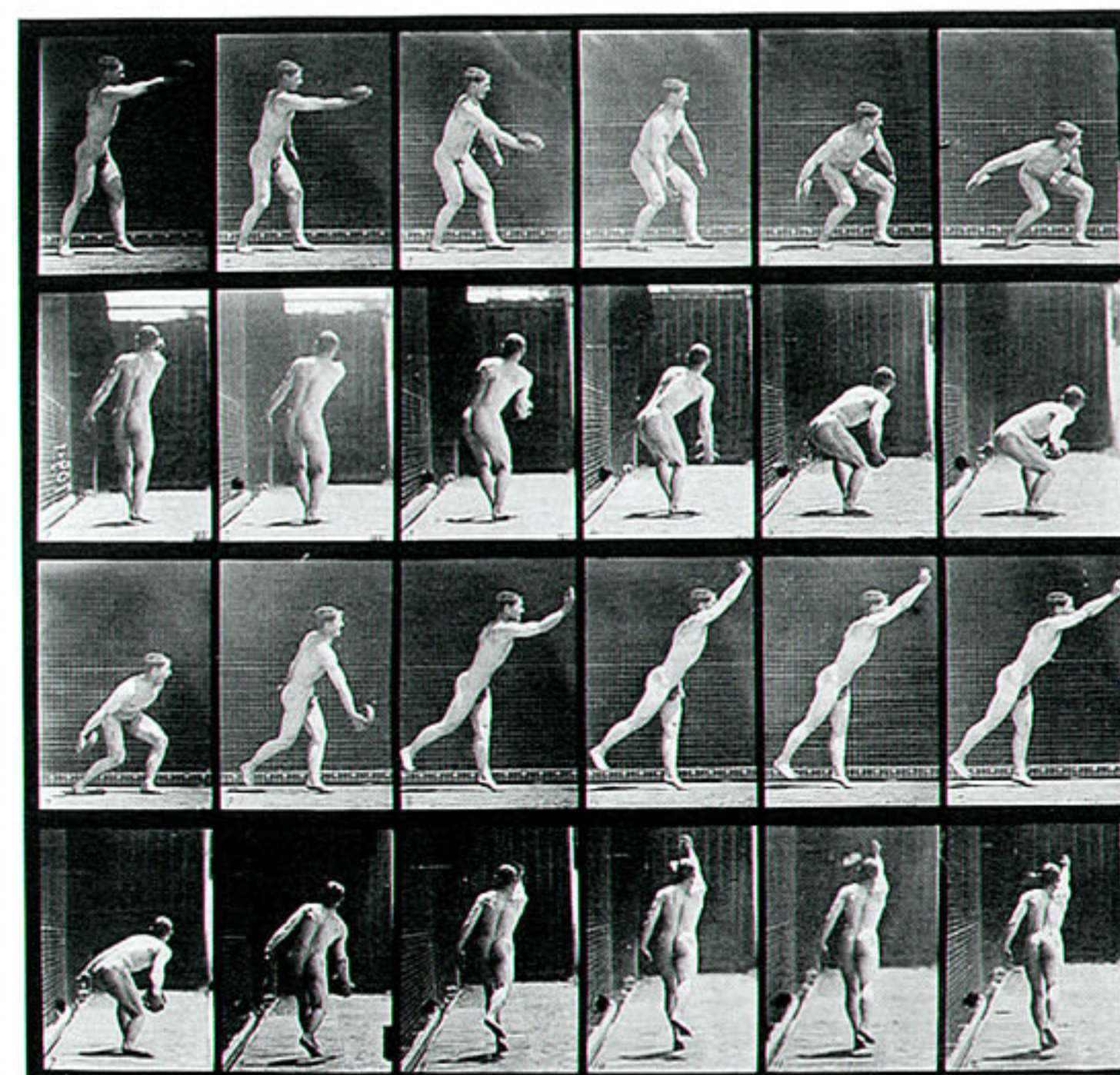
Nos cinco anos seguintes, as pesquisas de Muybridge foram interrompidas devido a um drama originado pelo casamento com uma jovem divorciada. Ao descobrir que o filho que ela deu à luz não era seu, assassinou o amante da mulher. Preso, aguardou julgamento por seis meses, foi absolvido e partiu para a América Central, retornando aos Estados Unidos apenas em 1877.

De volta à Califórnia, Muybridge retomou a colaboração com Stanford, com o objetivo de fornecer informações para aperfeiçoar não apenas o treinamento dos cavalos, mas também o dos atletas. Muybridge passou a fotografar animais que se movimentavam paralelamente a um conjunto de doze câmeras conectadas eletricamente e com exposições de um milésimo de segundo. Os resultados desses estudos causaram a maior sensação nos Estados Unidos e na Europa como documentos de algo que o olho humano jamais havia visto. A fotografia inaugurava para o homem um novo mundo, no qual um objeto podia ser percebido por diversos pontos de vista ao mesmo tempo e o movimento passava a ganhar uma representação gráfica totalmente nova. A ciência e a arte misturavam-se ali, evidenciando movimentos no espaço que mesmo o pintor mais naturalista não conseguira ver até então. O fotógrafo estava a um passo de uma outra invenção que iria revolucionar o nosso mundo: o cinema.

Durante dois anos, Muybridge percorreu a Europa expondo as suas imagens para cientistas e artistas. Na França ele conheceu o fisiologista Jules Marey e ficou muito impressionado com os testes feitos por ele. Marey tinha lido em 1878 sobre as pesquisas de Muybridge e, para provar que os movimentos reproduzidos pela câmera fotográfica, de fato, representavam a realidade, desenvolveu um disco que rodava as imagens rapidamente, criando assim a ilusão de um movimento contínuo. De volta aos Estados Unidos, em 1881, Muybridge construiu uma pequena geringonça, batizada de Zoopraxiscope, que projetava as imagens numa tela, recriando o efeito de Marey. A primeira exibição desse novo invento, precursor do cinema, ocorreu na mansão de Stanford.

Em poucos anos Muybridge tinha o seu próprio laboratório na Universidade da Pensilvânia. Mais bem equipado e com a tecnologia fotográfica mais desenvolvida, ele criou uma verdadeira enciclopédia do movimento humano e animal. Durante vários anos fotografou, com o auxílio dos professores da universidade (que muitas vezes posavam nus como modelos), todo tipo de ação.

Com a publicação de diversos livros, os experimentos de Muybridge começaram a influenciar uma gama enorme de artistas, como Edgar Degas e James Whistler. Alguns pintores apenas se interessavam pelas fotografias de Muybridge para dar um tom mais naturalista a seus quadros. Outros se inspiraram para fazer uma análise do movimento e do tempo, possibilitando, assim, a representação da fluidez dos eventos no cotidiano. Esse foi o caso de Degas, que mostra num mesmo quadro uma dançarina amarrando suas sapatilhas de vários ângulos diferentes.

Mas as fotografias de Muybridge não influenciaram apenas os artistas de seu tempo. Nas suas imagens, a ênfase que se dá a padrões e movimentos forneceu, ao Cubismo, Vorticismo e Futurismo, um novo vocabulário estético. O artista francês Marcel Duchamp, um dos primeiros a reconhecer a mudança de valores na pintura a partir do aparecimento da fotografia, ilustra essas mudanças no quadro *Nu Descendo uma Escada*. Nesse quadro, a representação da seqüência de um movimento no mesmo espaço é reflexo da nova visão que só foi possível graças à fotografia e, especificamente, às imagens de Muybridge. Esse movimento banal de descer as escadas foi um dos muitos que ele documentou. O inglês Francis Bacon fazia uso constante das seqüências fotográficas de Muybridge e atribuía a criação de séries de pinturas ao fato de ver nos livros dele "estágios de um movimento mostrados em fotografias separadas". ▮

Nas últimas décadas do século passado, Muybridge desenvolveu um método de fotografar o movimento com o objetivo de fornecer informações para aperfeiçoar o treinamento de cavalos e de atletas. Os resultados desses estudos causaram a maior sensação nos Estados Unidos e na Europa como documentos de algo que o olho humano jamais havia visto: um objeto podia ser percebido por diversos pontos de vista

As seqüências de imagens registradas pelo fotógrafo eram obtidas com um conjunto de câmeras conectadas eletricamente e com exposições de um milésimo de segundo, como em *Boxeando com as Mãos Abertas* (centro). Abaixo, *Arremessando Disco de Ferro*, em que o movimento é dissecado pelo uso de grupos de câmeras em ângulos diferentes. Degas, Duchamp e Francis Bacon estão entre os artistas que se aproveitaram desses experimentos

Onde e Quando

Fotos de Eadweard Muybridge. Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, São Paulo). De 17 de março a 11 de abril. De segunda a sexta, das 11h às 20h. Sábado, das 11h às 14h. O preço das fotos varia de R$ 1.600,00 a R$ 2.500,00

A brutalidade do fato

Francis Bacon, o artista que ilustrou a paranóia e renovou o figurativismo, ganha mini-retrospectiva em Londres. Por Daniel Piza

A mini-retrospectiva de Francis Bacon (1909-1992) que a Hayward Gallery de Londres exibe no momento, reunindo 23 obras de 1943 a 1986, prova mais uma vez por que esse grande pintor demorou tanto a ter sua grandeza reconhecida. A pintura de Bacon é, primeiro, fortemente autobiográfica e, segundo, tal conteúdo em seu caso significa que pode muitas vezes ser desagradável ou até mesmo apelativa, pois a vida de Bacon não parece ter tido um minuto de amenidade. Feio, agressivo, grosseiro e homossexual, ele levou sua existência para a tela com um poder de impressionar raro e caro. Suas imagens distorcidas, suas texturas carregadas, suas cores fortes, suas cenas que beiram o *grand guignol* – tudo parece dar à sua pintura impacto e nada mais. Logo, não seria nos anos 50, com o predomínio do abstrato e do informal, que sua pintura figurativa chamaria atenção. Tampouco o seria nos anos 60 e 70, de predomínio da instalação, do pop e do minimalismo, porque sua pintura recusa charadas, afagos e modulações. Seu nome seria colocado entre "os grandes" apenas na passagem dos anos 70 para os 80, com o retorno da figuração e a ascensão do artista-vítima.

Acima, *Figura em Movimento*, obra de 1978

Mas apenas o tempo diria qual a real grandeza de Bacon. E David Sylvester, um dos maiores críticos ingleses e curador da exposição, que escreveu sobre Bacon desde os anos 50, estaria ao lado do tempo para afirmar que ele é, sim, um artista de primeira ordem, apesar de momentos de choque fácil. O mais importante é que Bacon renovou o figurativismo, criando uma sintaxe peculiar a partir de recursos do abstracionismo, de um diálogo com a tradição e de uma originalidade técnica inegável. "Ele tem o talento de unir a vitalidade de uma forma particular com a ressonância de uma preocupação genérica", escreveu Sylvester em texto incluído em sua recém-lançada coletânea *About Modern Art* (Chatto & Windus, Inglaterra; Henry Holt, Estados Unidos). E o faz com camadas viscosas de tinta que remetem a Van Gogh, com figuras e projeções distorcidas à maneira dos expressionistas, com uma multiplicação dos pontos de fuga ao estilo de Matisse e com a interação entre forma e fundo tão buscada pelos abstratos. Sua individualidade não está só nessa combinatória, mas também no uso das cores: se se pode falar de um azul Yves Klein, pode-se também aludir a um vermelho Francis Bacon, atenuado ao mesmo tempo que adensado pelo amarelo. Uma tela de Bacon é inconfundível.

O pintor fotografado em seu atelier por Henri Cartier-Bresson, em 1952

Sobretudo, o que nos antigos era "cenário" – e não à toa Bacon fez tantos dípticos e trípticos – nele é uma atmosfera infernal que atua sobre a figura, invadindo seus limites, borrando sua identidade, oprimindo-a com um silêncio ensurdecedor. Sim, Bacon é teatral e emotivo e parece, como Aristófanes definiu a busca do amor, lamentar "a unidade perdida" da qual só restam homens ocos e terras devastadas. Mas ele fixou em nossa mente algo que poucos pintores fixaram: a ilustração da paranóia. Por não ter sido abrangente, acusou uma dor comum a todos os homens, mesmo que em alguns seja maior do que em outros. E se tornou parte da história.

Onde e Quando

Francis Bacon: O Corpo Humano. **Mini-retrospectiva com 23 obras. Hayward Gallery, South Bank Centre, Londres. Até 5 de abril. Aberta diariamente das 10h às 18h; terças e quartas, até 20h**

FOTOS DIVULGAÇÃO HAYWARD GALLERY

GRAVURA RADICAL

Rosa Esteves, que expõe neste ano no Japão, usa espaços públicos como a galeria de suas gravuras

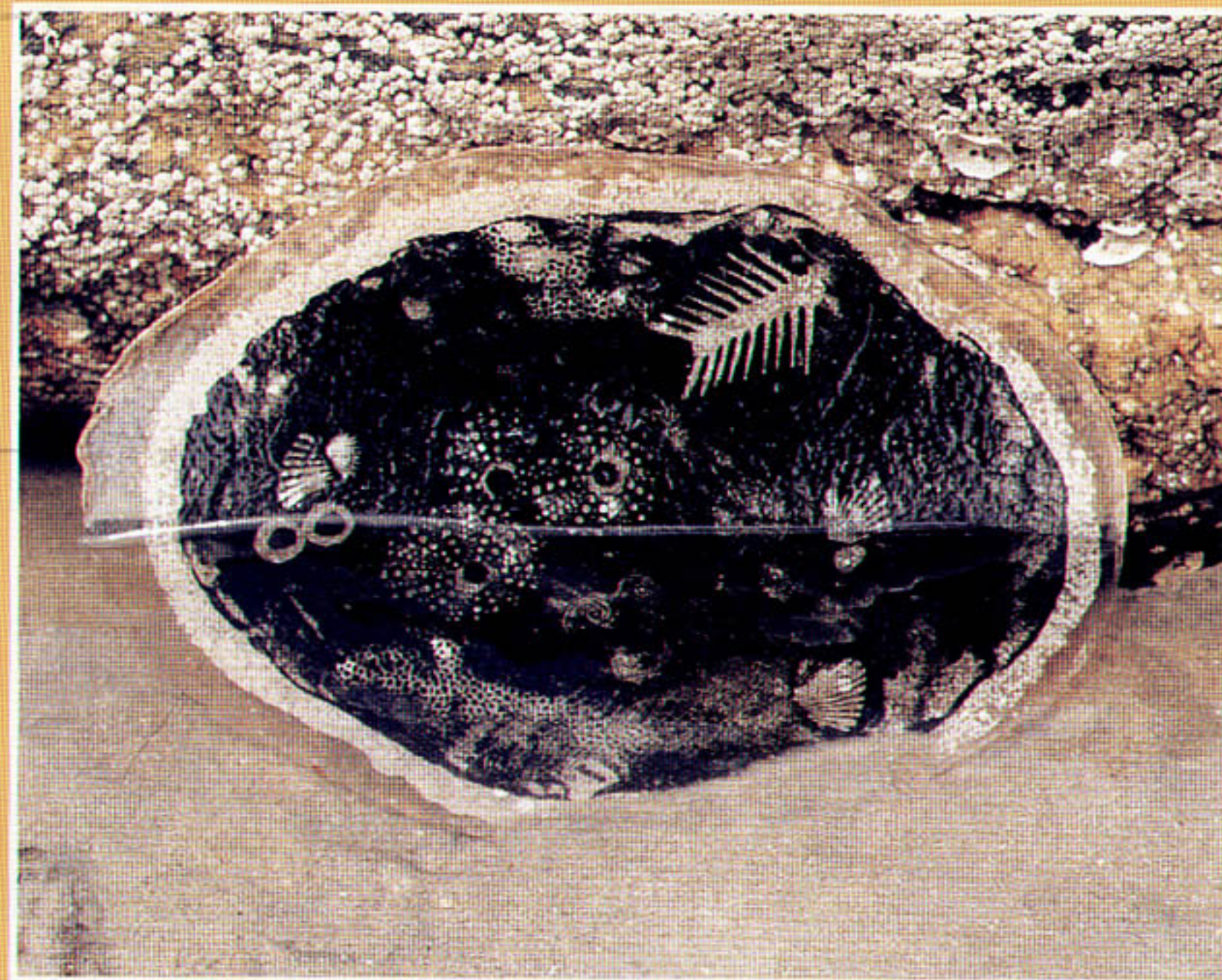
Por Katia Canton

A artista Rosa Esteves vem imprimindo sua marca pessoal na gravura, e essa especificidade nasce do diálogo entre uma apropriação quase intimista dos mais diversos materiais para fazer suas obras e a escolha de espaços públicos como o lugar privilegiado para expô-las. Formada em artes plásticas e com pós-graduação em museologia, seu projeto mais recente reúne elementos e símbolos marítimos expostos nas praias.

O "projeto-praia", que ela iniciou em Guaecá, no Litoral Norte de São Paulo, em 1997, e que deverá ter continuidade neste mês, em São Sebastião, consiste em uma coleção de pequenas peças texturizadas, realizadas a partir de uma matriz de argila, onde são impressas formas retiradas da própria natureza, como conchas, estrelas-do-mar, caramujos, peixes. As matrizes depois dão origem a gravuras feitas com papel de arroz finíssimo, que capta formas, sulcos, gestos da mão. As formas finais são resinadas e assumem o aspecto de uma pele quase transparente e resistente. Prontas as formas, Rosa Esteves utiliza as praias como galerias de arte abertas. As peças são fixadas perto das águas ou sobre os rochedos e suas reentrâncias. O resultado é uma mostra sutil, quase invisível. "As formas criadas mimetizam as formas da natureza. Isso dá leveza ao que é feito. Mas as pessoas percebem algo diferente no ambiente", diz Rosa.

Se a praia é a "galeria" privilegiada para a inspiração e a matéria que Rosa Esteves tira do mar, não é a única. A convite da Fundação Japão, o mesmo projeto deverá adaptar-se a uma grande plantação de arroz, em Senday, no norte do Japão. A artista prepara, para os meses de setembro e outubro, gravuras também com formas marinhas, com dimensão de um metro quadrado, para instalar no meio de um arrozal.

Acima, peça que integra o "projeto-praia", exposta em Guaecá, da artista Rosa Esteves (abaixo)

FOTOS ARQUIVO PESSOAL

Rosa tem feito ainda outras experiências com gravura. Chega a usar a si mesma como molde. Faixas de gaze engessadas são aplicadas em pequenas partes de seu corpo. Quando retiradas, formam um tecido de texturas, negativos do molde. É uma das ousadias de uma artista que dedica boa parte de seu tempo à pesquisa, cuidando do acervo fotográfico do museu e de matrizes de gravuras de Lasar Segall. "No museu Lasar Segall, vejo estudos, coisas que ninguém nunca vê. Eu mesma posso imprimir suas matrizes", diz ela.

A excelência gráfica *made in Brazil*

Bienal de Design Gráfico mostra o melhor da produção nacional no Sesc Pompéia

Maior e mais representativa, a 4ª Bienal de Design Gráfico vai apresentar uma seleção da melhor produção recente no Brasil na área. São 186 trabalhos, divididos nas categorias identidade visual, embalagem, sinalização, cartaz, capa de disco, mídia eletrônica, material promocional, miscelânea e projetos editoriais (entre eles o de **BRAVO!**, de Noris Lima). Organizada pela Associação de Designers Gráficos, ADG, a mostra desta vez ganhou dimensão nacional: "O principal diferencial dessa Bienal é incluir não-associados à ADG, restrita ao eixo Rio–São Paulo, possibilitando divulgar a produção do designer no Brasil em geral", diz Priscila Farias, designer gráfica e jurada do evento. Para o também jurado Ricardo Ohtake, a diferença qualitativa é notável: "A linguagem dos trabalhos deste ano é incrivelmente superior à da edição passada. Começa-se a abandonar o universalismo e se esboçar uma linguagem brasileira, como o regionalismo global de um Lenine ou um Chico Science na área musical".

Páginas de catálogo de lançamento de coleção da Zoomp, projeto gráfico de Monique Schenkels e Rico Lins

Criação da DPZ para o Museu da Casa Brasileira

Os projetos em exposição foram selecionados entre 1.521 inscritos, por um júri que incluiu também o designer Francisco Homem de Melo, os jornalistas Zuenir Ventura e Ricardo Anderaos, o crítico de arte Agnaldo Farias, o consultor de marketing Nelson Acar e o professor Gilberto Prado. Os principais critérios de julgamento foram perfeição técnica, renovação na linguagem gráfica e soluções adequadas à finalidade de cada projeto. A 4ª Bienal de Design Gráfico acontece de 3 a 29 de março no Sesc Pompéia, rua Clélia, 93, Água Branca, São Paulo.

Cartaz de Ricardo Ribenboim e Rodney Schunck de Godoy para a mostra *Arte Cidade*

FOTOS DIVULGAÇÃO

AS FORMAS DO ARTISTA DA COR

O pintor Arcângelo Ianelli chega à escultura

Por Katia Canton
Foto Eduardo Simões

Ele nasceu na São Paulo de 1922, o ano em que a cidade viveu a revolução artística da Semana de Arte Moderna. Honrando a origem desde cedo, Arcângelo Ianelli exercitou precocemente sua vocação para o desenho e, aos 22 anos, começou a aventurar-se pela pintura, os murais e afrescos. Com o tempo e sem pressa, seu talento se expressou também nas gravuras em metal, litografias e, mais recentemente, esculturas. Em sua longa e importante carreira não há saltos: "Nada cai do céu. O artista tem de entender sua ignorância: ela o impulsiona a trabalhar. Demora muito para a gente entender o que não sabe e que nada se faz, de fato, da noite para o dia. É por isso que Francis Bacon dizia que arte é coisa para velhos: é preciso experiência e tempo de decantação", diz ele.

Hoje, considerado um dos maiores coloristas do país, Ianelli prova que curiosidade e inquietude são as maiores aliadas da jovialidade criativa e parte para a escultura. Em seu atelier, ele já acumula 40 obras em mármore e granito, que pretende mostrar em breve, numa individual. Apesar de realizar maquetes desde 1974, só nos últimos seis anos ele mergulhou numa pesquisa consistente da prática escultórica.

Não que Ianelli tenha abandonado a pintura. Pintar continua parte de uma rotina que começa impreterivelmente às 7 horas, com uma caminhada de uma hora pelos arredores de sua residência-atelier, uma propriedade de 1.600 metros quadrados, no Paraíso, em São Paulo. Nela, em meio de um bosque, há várias casas que ele construiu ao longo de 30 anos, em que se dividem as funções de residência, oficina de preparo de telas, atelier. "Garotos da redondeza ficam na espreita para saber o que tem do lado de dentro do muro. Já ouvi eles dizerem que era a casa do

Drácula", diz o artista. A partir das 8 horas, nada o desvia do trabalho: pinta e esculpe até o fim do dia.

Na pintura, um percurso inicial de 20 anos o levou a uma linguagem pictórica própria, abstrata e poética, caracterizada por um acúmulo de camadas de cor que formam um campo vibratório: "procuro avançar a luz para dentro da tela", diz. Primeiro, experimentou com a tradição figurativa. Quando sentiu que ela se esgotava, imergiu num lento processo de abstração.

A pintura de Ianelli tornou-se uma referência internacional. Hoje, o artista da cor chega à escultura e dedica metade de seu tempo aos estudos de planos, relevos e cortes. No processo, que ele considera mais lento do que o da pintura, elabora desenhos, faz uma série de maquetes em poliuretano, leva os projetos para uma marmoraria: "Quebrar um bloco de pedra é sempre um mistério. Você nunca conhece ao certo a textura que se esconde lá dentro", diz.

Reflexão sobre o desbunde

Balanço da agitação de 68 no Brasil é destaque de mostra no Rio

Oiticica com *Parangolé P19*, em 1968

O que fez do final dos anos 60 um período memorável também no Brasil é o tema de *Vanguarda, Desbunde e Utopia: Trinta Anos de 68*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB, rua Primeiro de Março, 66), no Rio de Janeiro. No dia 25 será inaugurada uma coletiva com obras de artistas que marcaram a época, como Antônio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Hélio Oiticica, Lígia Pape, Lygia Clark, Nelson Leirner, Pedro Escoteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerschman. Os curadores Pedro Vasquez e Franklin Pedroso pretendem estimular a reflexão sobre a agitação e a herança dessa história recente, reunindo também revistas, discos, jornais, fotos e objetos da época. No primeiro fim de semana de maio será realizada uma performance teatral com a leitura de trechos de peças representativas do período, tendo como figurinos os parangolés de Oiticica. A direção é de outro "homem de época", Luis Carlos Maciel. Nas terças-feiras de maio também acontecerá, sempre às 18h30, o ciclo de palestras *Repensando 68*, com curadoria do jornalista Zuenir Ventura, abordando um tema por semana, de comportamento a conjuntura política, passando por música popular, cinema e teatro.

Amilcar reeditado

Relançada edição crítica da obra do artista mineiro

A editora Cosac e Naify lançou a segunda edição de Amilcar de Castro, livro dedicado ao artista que é um dos mais importantes de sua geração. Mineiro, Amilcar foi aluno de desenho e pintura de Guignard nos anos 40, e chegou à escultura na década seguinte. Como escreve Rodrigo Naves, "na obra de Amilcar de Castro o importante está em salientar a irredutibilidade da existência a vivências particulares". Além do texto crítico de Naves, o livro traz ensaios de Ronaldo Brito, Hélio Oiticica e Ferreira Gullar (companheiro de Amilcar no grupo neoconcreto). Pedro Franciosi fotografou as obras do artista para a edição, que tem 147 imagens.

Capa: escultura dos anos 80

Antigo fausto

Livro traz acervo de museu que reconstitui ambiente dos solares baianos

O melhor do acervo do Museu Carlos Costa Pinto, de Salvador, foi reunido em livro. Com mais de 3 mil peças de arte decorativa do século 17 a 19, reunidas pelo casal Costa Pinto, o museu foi inaugurado em 1967. Mobiliário, prataria, cristais e porcelanas – a maioria trazidos da Europa e pertencentes originalmente aos proprietários dos ricos solares do Recôncavo – reconstituem o estilo de vida da elite da época. Carlos Costa Pinto, um rico comerciante de açúcar, ao morrer em 1946 deixou para sua mulher, Margarida, criadora do museu, a enorme coleção – que inclui também peças de igrejas e conventos, pinturas, esculturas, marfins. A coordenação da edição dedicada ao museu foi de Salvador Monteiro.

Porcelana da coleção: elite e história

O popular Egito francês

Número de visitantes da nova galeria de antiguidades egípcias do Louvre supera expectativas

A renovada seção dedicada ao Egito Antigo do Museu do Louvre está atraindo um público muito maior do que o esperado: a primeira contabilidade registrou meio milhão de visitantes em apenas quatro semanas após sua reinauguração no final de dezembro. Fechado durante três anos para reformas, o departamento de antiguidades egípcias reabriu com 30 salas, num total de 5 quilômetros quadrados, onde estão expostos 5 mil objetos de arte, 25% a mais que antes. A seção egípcia do Louvre foi criada em 1826 por Jean-François Champollion (responsável pela decifração dos hieróglifos) para estudar e exibir os objetos trazidos por Napoleão Bonaparte de sua campanha ao Egito no final do século 18, e sempre foi uma das mais visitadas do museu. – JÔ DE CARVALHO, de Paris

Cabeça de Princesa, do Novo Império: casa nova

FOTOS REPRODUÇÃO / H. LEWANDOWSKI/DIVULGAÇÃO LOUVRE

Quatro vezes Cartier-Bresson

Exposições em Londres celebram os 90 anos do fotógrafo francês

Henri Cartier-Bresson, um dos mais influentes fotógrafos do século, tem seus 90 anos comemorados com quatro exposições em Londres. Na Hayward Gallery, dividindo espaço com as pinturas de Francis Bacon (*veja matéria nesta edição*), está *Europeus*, mostra com 182 fotos. O título é o mesmo do livro que o fotógrafo publicou em 1955, retratando cenas do cotidiano de países do velho continente a partir dos anos 30, material que foi completado por trabalhos das últimas décadas para a exposição na Hayward, em cartaz até o dia 5 de abril. Na National Portrait Gallery, a exposição é *Retratos: Tête-à-Tête*, com fotos que se tornaram tão famosas quanto os retratados, personalidades como Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre, Henri Matisse, Truman Capote, e que podem ser vistas até 7 de junho. No Royal College of Arts, dia 6 deste mês, abre *Line by Line*, com desenhos de Cartier-Bresson, que fica até 9 de abril. E a partir de 26 de novembro, o Museu Victoria e Albert exibe *Elsewhere*, fotos realizadas fora da Europa, que estarão em exposição até abril de 1999. – MARIANA BARBOSA, de Londres

Alicante, **foto feita na Espanha em 1933, que integra a mostra** *Europeus*

Ensaio urbano

Marcos Piffer faz de um roteiro poético da cidade de Santos tema de livro e mostra

Rampa-Bacia do Mercado: **contraposição entre cidade e natureza**

Marcos Piffer lança dia 29 de abril no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), São Paulo, o livro de fotos *Santos – Roteiro Lírico e Poético*. O ensaio fotográfico compreende 90 imagens em preto-e-branco divididas em cinco roteiros: A Orla, A Cidade, Centro Histórico, Porto e Santos Continental. Os textos de apresentação são de Gilberto Mendes e Cristiano Mascaro, e Madô Martins assina os poemas que completam o volume. Arquiteto, fotógrafo profissional desde 1989, o santista Piffer é autor também de *Projeto Litoral Norte*, de *A Chapada Diamantina* e da série *Flora*. Uma exposição com 40 fotos de *Santos – Roteiro Lírico e Poético* será inaugurada no MuBE no lançamento do livro.

Corpo sem retoque

Ricardo de Vicq exibe série de nus que contesta o culto à forma exata

Modelo: contra a estética da perfeição

Primeiro brasileiro a ter uma fotografia publicada na capa da revista *Graphis*, o fotógrafo Ricardo de Vicq de Cumptich exibe a partir do dia 19, em São Paulo, os 30 retratos de nus que compõem a mostra *Sem Retoque*. Como modelos para realizar o trabalho, iniciado em 1996, De Vicq elegeu tipos comuns, abolindo a estética e o culto às formas exatas: "Cada um do jeito que é", diz. Para garantir maior variação de tons em preto-e-branco, o fotógrafo fez as ampliações em platina sobre papel especial para aquarelas. A mostra fica em cartaz na Li Photogallery (rua da Mata, 70) até abril.

A SEVERIDADE DO VAZIO

Waltércio Caldas expõe a *Série Veneza* e honra a herança do experimentalismo sem abdicar da pureza aristocrática

Por Luiz Camillo Osorio

(...) onde foi palavra/ (potros ou toros contidos)/ resta a severa/ forma do vazio. (João Cabral de Melo Neto)

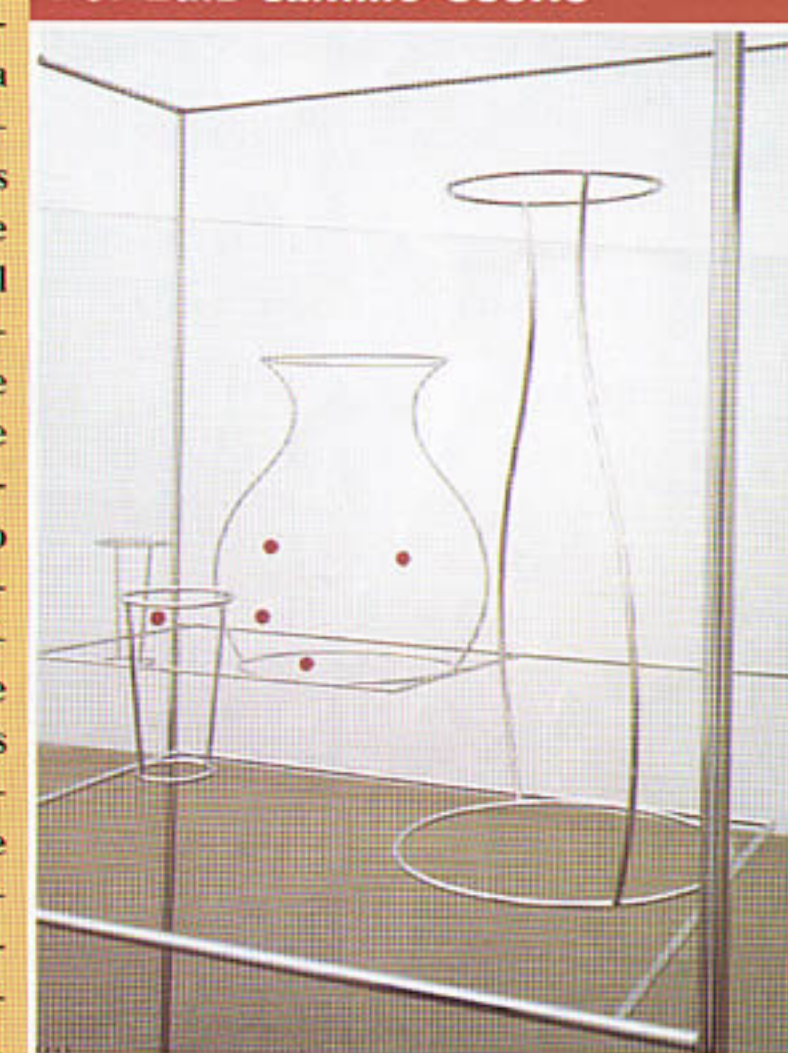
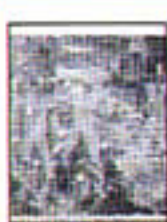
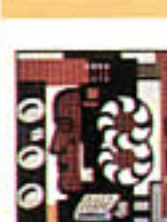
Apesar de radicalmente contemporânea, a obra de Waltércio já nasce com uma potência clássica. O estilo meticuloso, irônico, elegante e universal, tem muito em comum com a prosa genial de Machado de Assis. A linha exata e econômica tem plena noção de sua medida. Os objetos de Waltércio são como aforismas visuais. A concentração formal é equivalente à escala de seus significados. *Less is more.*

Dois artistas são fundamentais para a compreensão da arte contemporânea brasileira: Sérgio Camargo e Hélio Oiticica. Um manteve-se até o final fiel à energia formal da arte moderna; o outro abriu horizontes para uma arte pós-formalista. Camargo é um clássico; Oiticica, um romântico. Um quis dar à arte o que lhe era de direito; o outro fazia dela "um exercício experimental de liberdade". Dessa dialética vivemos, e em função dela temos hoje uma das produções de arte mais inventivas e pulsantes do planeta. É nesse contexto que se situa a obra de Waltércio Caldas.

Sua obra é herdeira do experimentalismo dos anos 70. O seu experimentalismo não se afirmou pela visceralidade, pelo caráter orgânico e *povera* de outras poéticas, não menos importantes, da época. No bom sentido, sua obra sempre manteve uma pureza aristocrática, bem ao estilo de Sérgio Camargo. No seu caso, marcado pela tensão entre a forma e o conceito, essa pureza vem carregada de ironia, dando-lhe uma corrosividade particular.

Tanto a elegância da fatura quanto a consciência aguda de pertencer a uma tradição artística perpassam a obra de Waltércio. Isso fica ainda mais evidente nessa *Série Veneza* – apresentada na última Bienal de Veneza e agora no Rio de Janeiro. Nela, os quatro "cubos" vazados de aço trabalhados internamente jogam com as ambigüidades perceptivas da linha construída no espaço. Apesar da independência plástica de cada peça, a percepção do conjunto tem uma força poética maior.

FOTO ROBERTO CECATO

Acima, detalhe de obra da *Série Veneza*, em aço inoxidável, plástico, pigmento e lã, de Waltércio Caldas, exposta no Centro Cultural Light (av. Marechal Floriano, 168, Centro, Rio de Janeiro). De 18 de março a 26 de abril. De segunda a domingo, das 9h às 18h. Grátis

Percebendo o conjunto, temos acesso a uma sutilíssima combinação de formas, linhas e cores, e o quadro de referência conceitual esclarece-se consideravelmente. Fica evidente uma relação ambígua e paradoxal com a tradição. Ao mesmo tempo em que a história da arte cria parâmetros estéticos, ela também pode limitar o embate com as obras. O olhar condicionado historicamente muitas vezes se precipita à experiência e nivela as diferenças, impedindo a originalidade. Ao salpicar diversas "etiquetas" transparentes com nomes de artistas cercando as linhas de seus "desenhos", Waltércio se antecipa àquele olhar "tecnocrata". Ele desarma a cobiça interpretativa do público instrumentalizado, que deixa a obra de lado e se deleita descobrindo influências históricas.

Apesar dessa crítica implícita, ele não quer negar a presença de uma certa historicidade na experiência da arte. Nada é olhado independente de uma situação ou de um "jogo de linguagem" que balize os seus possíveis significados. Nesta *Série* percebemos que o silêncio poético de Duchamp e o silêncio físico das pedras e garrafas podem se potencializar mutuamente. A densidade de Brancusi e Morandi é virada pelo avesso, esgarçada e concentrada na linha. A beleza do trabalho não acontece em função da história que o informa, mas a história (e a natureza) se abrem em função da beleza do trabalho. O que ele evidencia é que a arte precisa de uma inscrição histórica, mas que o excesso de história lhe é prejudicial. Para além, resta uma beleza própria, serena e "severa como a forma do vazio".

As Mostras de Março na Seleção de **BRAVO!**

Edição de Daniel Piza

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Iran do Espírito Santo** *Vista Geral*, 1996	Galeria Camargo Vilaça (r. Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, tel. 011/210-7300). A galeria, uma das mais importantes de São Paulo, representa artistas contemporâneos. Suas instalações, uma casa na Vila Madalena reformada para abrigar as obras, têm a amplidão necessária para apreciação das obras e das instalações.	Exposição com oito obras nas quais o artista utilizou técnicas com cimento, vidro, granito e metais variado sem formatos de até 80 cm por 100 cm.	De 3 a 26/3, de 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb, das 10h às 14h. Entrada franca.	Espírito Santo é um artista paulista com nome em ascensão. Programador visual, pintor, desenhista e gravador, ele cria objetos quase assépticos que remetem a situações cotidianas, com críticas a procedimentos opressivos impostos pela sociedade.	No uso de simetrias e proporções calculadas, que querem ironizar as pretensões do racionalismo.	Com 10 págs., textos críticos e reprodução das obras do artista. Grátis.	Quase em frente da galeria existe um restaurante que está conquistando adeptos na Vila Madalena: o Mastroianni (r. Fradique Coutinho, 1.379) tem um ambiente agradável, com uma arquitetura característica das casas da vila e tijolos aparentes.
SÃO PAULO	**Pintura Holandesa do Século 17** *Jesus com Doze Anos no Templo (detalhe)*, 1630/35 Paulus Bor	Pinacoteca do Estado (av. Tiradentes, 151, Luz, centro, tel. 011/549-8073). Um dos principais museus do país, a exposição marca a reinauguração da Pinacoteca do Estado, após grande reforma.	Mostra de 30 pinturas de artistas holandeses do século 17. As obras são pertencentes ao Museu Central de Utrecht.	De 13/3 a 26/5. De 3ª a dom., das 10h às 18h. Ingresso a definir.	O século 17 holandês é chamado de "dourado" porque nele se deu o florescimento da economia e da cultura do país. A pintura da época, com expoentes como Vermeer e Rembrandt (não incluídos na mostra), é elaborada nos retratos, paisagens e interiores.	Nas luzes maneiristas de Brugghen, nas composições classicistas de Weenix e nas cenas sociais de Droochsloot.	Com 120 páginas e 30 reproduções coloridas de obras da mostra. R$ 25.	Visite nas proximidades da Pinacoteca o Convento de Nossa Senhora da Luz (av. Tiradentes, 676, tel. 011/227-1124), construído em 1774, que hoje abriga o museu sacro.
SÃO PAULO	**Plastificações** *Detalhe da instalação*	Capela do Morumbi (av. Morumbi, 5.387, zona sul, tel. 011/606-2218). Capela da antiga fazenda do inglês John Rudge, proprietário de uma extensa área no Morumbi por volta de 1825, que foi restaurada pelo arquiteto Gregori Warchavchic e que foi tombada pelo Patrimônio Histórico.	Instalação feita especialmente pela artista Luísa Luiz para a Capela do Morumbi.	Até 31/3, de ter. a dom., das 9h às 17h. Entrada franca.	O projeto de ocupações temporárias da Capela do Morumbi por artistas plásticos tem sido um desafio de que poucos saíram vencedores, como Carlos Vergara. As paredes são de taipa, o interior é bastante escuro e as condições físicas são precárias.	Luísa Luiz usou plástico reciclado para revestir as paredes, usando a transparência para "embalar" ironicamente a capela como um produto comercial.	Não há.	Na região do Morumbi está o Parque Alfredo Volpi (r. Engenheiro Oscar Americano, 480, tel. 011/211-7052). O parque tem pista de cooper, vários lagos com patos, marrecos e gansos.
SÃO PAULO	**Ossos e Asas** *Man (detalhe)*, 1997	Gabinete de Arte Rachel Arnaud (r. Arthur de Azevedo, 401, Pinheiros, São Paulo, tel. 011/883-6322). Raquel Arnaud foi uma das grandes galeristas do Brasil nos anos 70 e início dos 80. Sua atividade está reduzida atualmente, e a galeria já não apresenta o que é novo na arte contemporânea.	Doze painéis inéditos de José Roberto Aguilar. Cinco telas com dimensões de 3 m por 3 m; cinco de 2,10 m por 4 m; e duas de 1,60 m por 5 m. Preços variam de R$ 35 mil a R$ 45 mil.	De 19/3 a 24/4. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb, das 11h às 14h. Entrada franca.	Aguilar volta a usar telas de grandes dimensões para as pinturas que, segundo ele, retratam a "gênese" do homem a partir do osso. Mas usa agora apenas o preto e o branco, em vez das cores vivas que costumavam caracterizar sua obra.	No contraponto entre as imagens do osso e da asa, tratadas como metáforas do real e do imaginário presentes na natureza humana.	Folder de 8 págs. com textos críticos, fotos e currículo do artista. Grátis.	Próximo à galeria, em Pinheiros, uma boa opção aos sábados é passear na feira de antigüidades da Praça Benedito Calixto. Ali também estão localizadas boas lojas de móveis e design, como a Benedixt.
RIO	**Evidência – Arte Contemporânea em Vídeo** *Vídeo com Sebastião Salgado*	Centro Cultural Banco do Brasil (av. Primeiro de Março, 66, centro, Rio de Janeiro, tel. 021/216-0237). Esse edifício dos anos 40 foi a sede do Banco do Brasil. Inteiramente reformado, tem cinco andares dos quais três abertos ao público. Tem espaço agradável para exposições graças a uma abóbada envidraçada no centro do prédio.	Mostra de vídeos programada para todo o ano de 98 que apresentará ao público carioca a produção de importantes artistas plásticos e fotógrafos contemporâneos.	De 24 a 29 de março. De 3ª a dom., com duas sessões por dia. R$ 1.	Neste mês, a mostra apresenta *Zygosis* (documentário sobre fotomontagem), *Sebastião Salgado* (com a história dos personagens registrados em *Trabalhadores*) e *O Trabalho de Gilbert e George* (performances dos artistas que fazem "esculturas vivas").	Nos depoimentos de escritores como Jorge Amado, Arthur Miller e colegas, como Robert Delpire, que costuram o documentário sobre o fotógrafo Sebastião Salgado.	Doze postais apresentam a programação de cada quadrimestre. Grátis.	Na região central do Rio está o tradicional Bar Monteiro (r. da Quitanda, paralela à rua do Centro Cultural). O forte ali é o chope e os tira-gostos. Nas redondezas do Centro Cultural também está a Candelária, igreja que é símbolo da cidade.
RIO	**Individuais no Paço Imperial** *Sem Título*, 1997 Sérgio Fingermann	Paço Imperial do Rio de Janeiro (Pça. XV, 48, centro, Rio de Janeiro, tel. 021/533-4491). O prédio que serviu de morada à família real portuguesa em sua estada no Brasil transformou-se em centro cultural em 1985 e hoje abriga, além de espaços para exposições, salas de cinema e vídeo e um bistrô.	Dez exposições individuais dos pintores Luiz Pizarro, Salvio Daré, Sérgio Fingerman, Beth Jobim, Nura Bellavinha, Ligia Teixeira, Artur Carneiro e Rolf Behm, além das esculturas e objetos de Angelo Venosa e Ana Miguel.	De 17/3 a 19/4. De 3ª a dom., das 12h às 18h. Entrada franca.	A exposição que vai ocupar todas as galerias do Paço Imperial é um panorama da atual produção de pinturas e esculturas no Brasil. Reúne importantes artistas de todas as regiões do país, além do alemão Rolf Behm.	Na mostra *Desenhos*, de Angelo Venosa, que tem perfis de artistas construídos com vidro, e nas gravuras de Luiz Pizarro, feitas a partir de esboços do século passado.	Catálogo em cor da exposição de Rolf Behm e folder de Luiz Pizarro.	O bistrô do Paço Imperial oferece tortas suíças deliciosas, e tem vista para o aprazível hall do centenário do Paço. A loja Arlequim tem CDs importados de música clássica e jazz.
RIO	**Mostra Internacional de Design (Design, Método e Industrialismo)** *Poltroninha Xikilin*, 1973 Sérgio Rodrigues	Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, tel. 021/216-0237).	Reunião de produtos e peças gráficas de onze dos mais significativos profissionais do design mundial como o japonês Kenji Ekuan (presidente do GK-Group e responsável pelo desenho do famoso trem-bala japonês) ou os brasileiros Sérgio Rodrigues e Aloísio Magalhães.	De 11/3 a 10/5. De 3ª a dom, das 12h às 20h. Entrada franca.	A mostra dá um panorama da cultura do bom desenho, do estilo moderno, predominante no período de 1950 e 1970, apresentando o trabalho de profissionais que marcaram essa tendência.	Na moto Yamaha desenhada por Kenji Ekuan, nos produtos Braun projetados pelo alemão Dieter Rams e nas cadeiras premiadas de Sérgio Rodrigues.	Até o fechamento desta edição não havia informação sobre o catálogo.	No Centro Cultural há uma livraria onde podem ser encontrados livros sobre design e arte moderna. O visitante pode dar um passeio até o Palácio Gustavo Capanema (antigo prédio do MEC), no centro. O projeto, de Lúcio Costa, é excelente representante do modernismo na arquitetura brasileira.
EXTERIOR	**Retrospectiva Fernand Léger** *Composição com Mão e Chapéus*, 1927	Museum of Modern Art – MoMA (11 West 53 Street, Nova York, EUA, tel. 001 212/708-9400). No centro de Manhattan, o MoMA abriga um dos mais relevantes acervos de arte moderna do mundo. Suas instalações são excepcionais e seus espaços generosíssimos para exposições temporárias.	Retrospectiva da obra do francês Fernand Léger (1881-1955), com 60 pinturas e 25 desenhos.	Até 12/5. De sáb. a 3ª, e 5ª, das 10h30 às 18h; 6ª, das 10h30 às 20h30. Fechado na 4ª. US$ 9,50.	Léger foi influenciado pelo cubismo e propôs pintar o "heroísmo da vida moderna", que ele disse ter sentido na Primeira Guerra. Sua obra fala da era da máquina, mostrando trabalhadores e fábricas. As melhores obras obtêm o ritmo gráfico de um poster.	Na maneira como Léger trabalha o espaço, procurando sempre dar-lhe unidade por meio de formas repetidas e cores que se submetem a elas.	Com 304 págs. e 67 ilustrações coloridas. Texto da organizadora, Carolyn Lanchner. US$ 60.	Todas as 6ªs, das 16h30 às 20h30, o público paga quanto quer para entrar no museu e, além disso, o ingresso inclui admissão livre para a jam session, o concerto de jazz que acontece das 17h30 às 20h no café do MoMA.
EXTERIOR	**Chuck Close** *Fanny*, 1985	MoMA (11 West 53 Street, Nova York, EUA, tel. 001 212 708-9400).	Retrospectiva de mais de cem trabalhos do pintor e fotógrafo americano Chuck Close.	Até 26/5. De sáb. a 3ª, e 5ª, das 10h30 às 18h; 6ª, das 10h30 às 20h30. Fechado na 4ª. US$ 9,50.	Chuck Close, nascido em 1940, é um dos mais conhecidos "hiper-realistas", que nos anos 60 buscaram uma nova forma de figurativismo ao fazer alterações na imagem, usando os detalhes, as cores e efeitos gráficos para criar estranheza no registro realista.	Nos auto-retratos de Close, de quase três metros de altura. Close recorre especialmente às grandes dimensões para interferir nos rostos.	A mostra tem um livro com 224 págs. e 113 ilustrações coloridas. US$ 55.	Aproveite a ida a Nova York e assista *Shopping and Fucking*, espetáculo considerado o *Trainspotting – Sem Limites* (filme escocês do diretor Danny Boyle, de 1996) dos palcos. Em cartaz no New York Theatre Workshop (79 East 4th Street, tel. 001 212/460-5475).
EXTERIOR	**Bonnard** *A Sala de Jantar no Campo (detalhe)*, 1913	Tate Gallery, Millbank, Londres (metrô Pimlico). Além de ser um dos mais importantes espaços, com exposições de artistas modernos e contemporâneos, a Tate possui duas grandes coleções, uma de arte britânica do século 16 e outra de pinturas e esculturas de artistas estrangeiros do século 20.	Essa é a maior retrospectiva do pintor francês no Reino Unido desde 1966. As obras vão de 1890 à década de 40, ressaltando as características de Bonnard como um artista do século 20. São mais de cem pinturas e guaches de museus, galerias e coleções privadas da França, Estados Unidos, Alemanha, Suíça e Grã-Bretanha.	Até 17/5. Diariamente, das 10h às 17h40. £ 7.	Apesar de menos famoso que muitos de seus contemporâneos, Pierre Bonnard (1867-1947) é considerado um dos maiores pintores franceses do século. A exposição coloca Bonnard na lista dos grandes mestres, enfatizando a consistência de seu trabalho.	Muitos quadros centrais da exposição nunca foram vistos em público. A mostra inclui paisagens, naturezas-mortas e interiores.	Com 272 págs. e textos de Sarah Whitfield (Tate) e John Elderfield (MoMA). £ 25 (na exposição).	Acompanham a exposição palestras gratuitas no auditório Close Gallery, sempre às 13h. No dia 6, acontece a palestra *Bonnard e as Mulheres sem Idade*; dia 13, *Os Nus da Última Fase de Bonnard*; dia 20, *Promessa e Felicidade nas Pinturas de Bonnard*; e dia 25, *Bonnard e os Contemporâneos de Vuillard*.

FOTOS DIVULGAÇÃO / LÉGER: ARS, NY / BONNARD: ADAGP, PARIS AND DACS, LONDON 1998 CAT 26

A poeta do desterro

Crescem em todo o mundo a fortuna crítica e o interesse pela poesia de Elizabeth Bishop, autora norte-americana que morou no Brasil e manteve um tumultuado romance com a brasileira Lota de Macedo Soares.

Por Carmen L. Oliveira

Elizabeth Bishop, morta em 1979 aos 68 anos, é hoje, seguramente, o nome da poesia contemporânea norte-americana cujas vida e obra mais despertam interesse em todo o mundo. Traduções de seus textos se espalham do Japão ao Brasil, e biografias, em sentido estrito ou tentando palmilhar os caminhos de sua poesia, multiplicam-se nos Estados Unidos.

Carmen L. Oliveira — autora do livro Flores Raras e Banalíssimas *(Rocco, R$ 26), que retrata a convivência de Bishop e Lota de Macedo Soares, sua namorada — revê no texto que segue os vários matizes da poesia de Bishop, que viveu e produziu no Brasil entre os 40 e os 56 anos. Das evocações da primeira infância a um poema em que revisita um Robinson Crusoé entediado com a civilização e saudoso de sua ilha — passando pelos textos, sempre em inglês, em que tenta entender o Brasil —, sobressai-se a poeta do desterro, do lugar nenhum, mas com uma constante pulsão em que, observa Carmen, "a vida se impõe". Abaixo, Bishop segundo a leitura de Carmen L. Oliveira.*

Os vários perfis ao longo do tempo: aos 23 anos (à esquerda), aos 19 (foto 1), aos 35 (foto 2) e em plena maturidade (foto 3); Bishop não gostava de ser fotografada de frente. Redescoberta como "a poeta da infância", deixou pelo menos dois flagrantes em que encarou, talvez involuntariamente, a câmera (fotos 4 e 5)

Aquariana, nascida em Worcester, Massachusetts, em 1911, Elizabeth Bishop saiu de Vassar aos 23 anos decidida a ser poeta. Publicou um livro, bem recebido, em 1946. Vagueou em desacerto pelo mundo até 1951, quando chegou ao Brasil. Viveu "escondida na densa névoa" de Petrópolis com Lota de Macedo Saores por mais de 15 anos. Nesse período, publicou mais dois livros de poesia. A ligação com Lota se desfez em 1967, com a morte trágica da brasileira, que se suicidou. Bishop ainda ensaiou viver em Ouro Preto, mas terminou por regressar definitivamente aos Estados Unidos, onde passou a sobreviver como poeta-residente ou poeta-visitante em universidades. Escreveu mais um livro e co-editou uma antologia de poetas brasileiros. Morreu em 1979, de aneurisma cerebral, enquanto descalçava os sapatos.

A qualidade intrínseca de sua obra sempre foi reconhecida por um pequeno colegiado crítico, como indicam os numerosos prêmios que rece-

O estúdio em que Bishop morou em Samambaia, onde, segundo dizia a amigos, vivia perfeitamente feliz: "Meu sangue anglo-saxão aos poucos está se desligando do ciclo das estações, e estou perfeitamente disposta a viver na mais total confusão quanto às estações, frutas, línguas, geografia, tudo". Tal confusão, às vezes, podia ter conseqüências desagradáveis. A poeta não entendeu direito as instruções do rapaz que foi dedetizar a gaiola de Sam, seu tucano de estimação, e a ave morreu envenenada

beu em vida. No entanto, até o início da presente década, sua reputação era baseada numa produção de 100 poemas e de 17 textos em prosa, esses publicados postumamente. Supostamente diminuta demais para despertar o apetite dos estudiosos. Quanto à sua imagem, era uma pessoa desimportante. Tímida, reticente, modesta — diziam os americanos. Chata mesmo, reclamavam as amigas de Lota. Como explicar, então, o impressionante número de estudos biográficos e literários que têm surgido recentemente, tornando-a imbatível entre os poetas modernos?

Antes de mais nada, a constatação de que todos os seus 100 poemas publicados são esplêndidos. Hoje sabe-se que Bishop levava anos revisando, eliminando, substituindo, até liberar um poema para impressão. Aliando genialidade a um meticuloso rigor, produziu obras irretocáveis, que nos oferecem uma surpresa, um novo deleite, um mistério a decifrar a cada releitura. Depois porque, tanto quanto sua arte, sua vida está relacionada a um grande número de inquietações contemporâneas. Elizabeth Bishop era mulher, poeta e gay. Nessas condições, escolheu a camuflagem como recurso de sobrevivência. Durante toda a vida, dedicou-se a personificar uma mulher comum, explica o amigo e poeta James Merril. "A mulher animada que me recebia de slacks e suéter folgadão para jogar pingue-pongue", diz Kathleen Spivack, transformava-se numa senhora respeitável, de tailleur e colar de pérolas quando ia ler em público. Isso acirra a vontade de conhecê-la melhor.

INFÂNCIA Entre as abordagens recentes, destaca-se a da ala dos pesquisadores canadenses, que argumentam que, embora Bishop só tenha vivido na Nova Escócia por dois anos, quando criança, sua poesia e sua prosa estão impregnadas de revelações e lembranças daquele momento de sua vida. Segundo a biografia oficial, Bishop era uma pobre órfã, com uma mãe louca, que foi seqüestrada pelos avós paternos para afastá-la da vulgaridade dos avós maternos. Efetivamente, ela rememora um passado de sofrimento e solidão. Porém, há muitas instâncias de humor e cálida domesticidade e outras de descoberta e percepção, como registra o poema inacabado.

Onde andam as bonecas que me amavam tanto
Quando eu era criança?
Nada nas entrepernas.
E nos pulsos reloginhos de brinquedo
Cujos ponteiros só se moviam quando queriam.

São tantas as evidências surgidas a partir de novas óticas de leitura, que Thomas Travisano reivindica que Bishop seja enquadrada como "poeta da infância".

BRASIL A idade madura, dos 40 aos 56 anos, Bishop passou no Brasil. A trajetória desde seu primeiro poema brasileiro (*Chegada a Santos*) ao último (*Santarém*) é portentosa. Por escrever em inglês, não obteve repercussão interna na época, à exceção, talvez, de Oswaldino Marques, que traduziu e produziu ensaios sobre a americana. É verdade que Bishop, em função de sua exigência estética, não se atrevia a falar ou redigir em português. Nas raras cartas que cometeu em português para amigos da ala mineira, saíam coisas como "minha velhicidade", "marmalucos" e "infantils modas". De todas as palavras da língua, elegeu uma, que usava abundantemente: "coitada". No entanto, familiarizou-se com a língua escrita, tornando-se nossa melhor tradutora. Traduziu sambas e marchinhas, poemas de Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes, contos de Clarice Lispector e o livro de memórias de Helena Morley, *Minha Vida de Menina*. Mesmo depois de ter ido embora, coligiu, com Emanuel Brasil, uma antologia de traduções de poetas brasileiros.

Deixando para trás a turista reclamona de *Chegada a Santos*, deteve-se a perceber o povo brasileiro. Ao mesmo tempo em que fez o poema sobre o caseiro Manuelzinho, traduziu o áspero *Morte e Vida Severina*. Compôs a premonitória balada *O ladrão da Babilônia*, na década de 60, que pode ser lida ao ritmo do samba. Nela os ricos observam, dos seus apartamentos, através dos binóculos, a caçada e execução de Micuçú pelo Exército, na favela em frente. A tradução de Paulo Henriques Britto foi publicada na revista *Estudos Avançados*, da USP, vol. 11, nº 30, 1997.

O Que Ler

Sobre Bishop
Bonnie Costelo – *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery* – **1991**
Laurrie Goldenshon – *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry* – **1992**
Brett C. Millier – *Elizabeth Bishop: Life and Memory of It* – **1993**
Carole K. Doreski – *Elizabeth Bishop: The Restraints of Language* – **1993**
Victoria Harrison – *Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy* – **1993**
Gary Fountain & Peter Brazeau – *Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography* – **1994**
Susan McCabe – *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss* – **1994**
Robert Giroux, ed. – *One Art Letters* – **1994**
George Monteiro, ed. – *Conversations with Elizabeth Bishop* – **1996**
Sandra Barry – *Elizabeth Bishop: An Archival Guide to her Life in Nova Scotia* – **1996**
Carmen L. Oliveira – *Flores Raras e Banalíssimas: A História de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. **Ed. Rocco – R$ 26**

De Bishop, no Brasil
Robert Giroux, ed. – *Uma Arte Correspondência*. **Trad. de Paulo Henriques Britto. Cia. das Letras – R$ 39,50**
Elizabeth Bishop – *Esforços do Afeto*. **Prosa. Trad. de Paulo Henriques Britto. Cia. das Letras – R$ 29**

Muitos dos poemas que iniciou no Brasil só foram concluídos anos depois, mas os rascunhos já registram várias de suas personalíssimas intervenções, como o hábito de se corrigir no meio do poema:

Lá vai uma trouxa de roupa
Levitando sozinha, a um metro do chão.
Ah, não! Tem um pretinho em baixo!

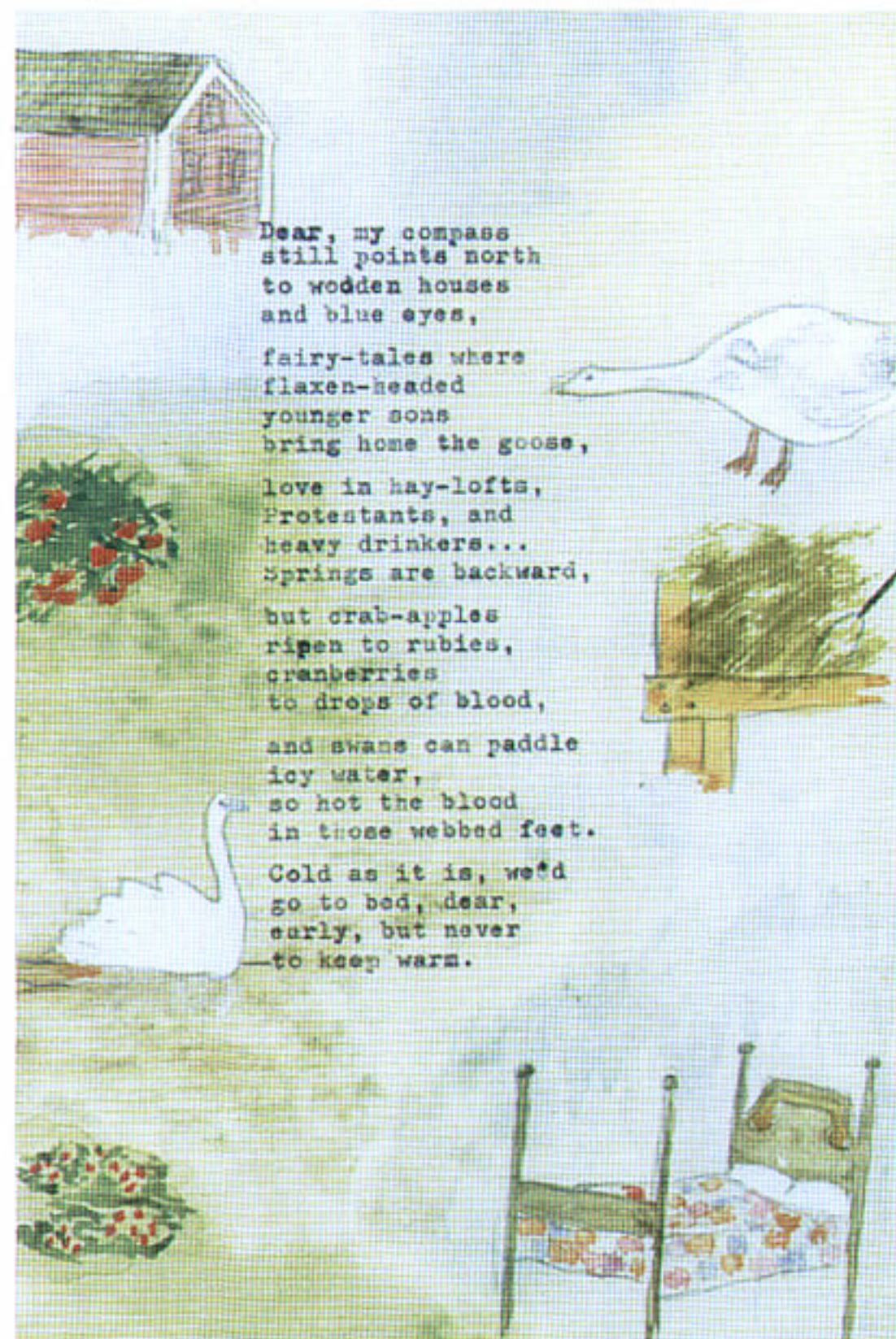
As cartas e poemas da década de 50 revelam uma aprendizagem de ser feliz. Em 60, Lota apaixonou-se pelo projeto do Aterro do Flamengo. O trabalho de Bishop exigia concentração e infinita paciência, incompatíveis com a agitação que tomou conta da vida das duas. Além das conturbações sociais da época, Bishop vivia seus próprios cataclismos íntimos. Houve penar e lástima, mas, ao ver que seria destruída, Bishop decidiu afastar-se. Quando concluiu *Santarém*, 17 anos depois de começado, a turista tinha desaparecido completamente.

CRUSOÉ Em seu último livro, *Geography III*, publicado em 1970, quando tinha 65 anos, Bishop incluiu o poema *Crusoé na Inglaterra*. Robinson Crusoé, já idoso, foi resgatado, está novamente em sua terra natal e recorda-se, com nostalgia, de sua querida ilha, cuja precariedade freqüentemente o levava a crises de autocomiseração, enquanto a habitara. Distanciando-se do personagem criado por Daniel Defoe, para estabelecer um claro paralelismo autobiográfico, Bishop faz de Crusoé alguém que "tinha tempo de sobra para brincar com nomes". Chamava o mesmo morro ora de *Mont d'Espoir* (Morro da Esperança), ora de *Mount Despair* (Morro do Desespero). De volta ao "lar", Crusoé constata que apenas trocara de ilha. Sexta-Feira tinha morrido. Sentia-se entediado e só, embora bebesse "chá legítimo". Os instrumentos de sua criação — a faca, a flauta, o guarda-sol — estavam sendo requisitados pelo museu local.

Essa avaliação do que significou seu retorno aos Estados Unidos torna-se mais irônica diante da carta-poema que escrevera dez anos antes, afiançando que seu lugar era mesmo entre anglo-saxões de olhos azuis que gostavam de amoras silvestres e de beber. Tendo-se mantido inacessível por tanto tempo, fora do establishment literário, da vida social e de participações institucionais na vida americana, Bishop antecipou, em *Crusoe*, a curiosidade que sua produção artística e sua vida íntima despertariam em seus conter-

Bishop e seu amigo, o poeta Robert Lowell, na praia do Leme, no Rio (foto 1) e, ainda criança, enfrentando a neve ao lado da mãe, Gertrude Bulmer (foto 2). A poeta mudou de céu, mas não de ânimo. No Brasil ou nos Estados Unidos, sempre a marca da inadequação. Sobre o Rio, disse: "(...) não é uma cidade maravilhosa. É apenas um cenário maravilhoso para uma cidade". Sobre Gertrude, deixou um fragmento pungente, uma lembrança dolorida do momento em que viu a mãe ser levada para o hospício: "Um grito, o eco de um grito, paira sobre aquele povoado da Nova Escócia". Os estudos mais recentes sobre a autora, aliás, reivindicam uma Bishop como "a poeta da infância", aquela que consistentemente recorre à arte para reconstruir a infância em busca do autoconhecimento. Os estudiosos canadenses apontam ainda a matriz aventureira que a poeta herdou do lado materno, os Bulmer, criativos e aventureiros, diferentemente dos Bishop, a família paterna, austeros e empreendedores

Na foto abaixo, Bishop brinca com o tucano Sam, em Samambaia, antes de ele morrer envenenado. No poema ilustrado, reproduzido ao lado, o fim de uma ilusão. Depois do suicídio de Lota, Bishop tentou morar em Ouro Preto, mas já estava "saturada" de "seu país adotivo". Segue a carta-poema em que expressa o desejo de volta às origens, na tradução de Carmen L. Oliveira:

Minha bússola, meu bem,/ continua apontando para o norte/ para casas de madeira/ e olhos azuis/ contos de fadas em que/ os caçulas/ de cabelos louros/ é que trazem o ganso para a mesa,/ do amor nos palheiros/ protestantes e beberrões.../ As primaveras são ao contrário/ mas as maçãs silvestres/ maduras são rubis/e as amoras/ gotas de sangue/ e os cisnes conseguem remar/ na água gelada/ tão quente é o sangue/ naquelas membranas dos pés./ Por mais frio que esteja, meu bem,/ vamos para a cama/ bem cedo. Mas nunca/ só porque é mais quentinho

râneos. Suas cartas foram publicadas, escancarando as portas do armário de onde emergia a *persona* pública de Miss Bishop. Anotações, rascunhos, esboços foram recolhidos em arquivos institucionais e vasculhados.

Contudo, como adverte Adorno em *Em Defesa de Bach, contra Seus Admiradores*, um interesse tão exaltado traz riscos à obra propriamente dita. Assim como Bach acabou promovido a uma espécie de compositor para festivais de órgão, a poesia bem temperada de Elizabeth Bishop pode vir a se transformar em neutralizado bem cultural. A *scholar* Helen McNeil reconhece que a avidez em delinear o formato de uma argumentação conduz a uma perversa negação do prazer do texto em si. Para saber por que Elizabeth Bishop é tão reverenciada, talvez conviesse simplesmente reler *The Moose* (*O Alce* — ou rezar por uma bela tradução em português). Um ônibus atravessa as enevoadas províncias do Norte, à noite. Alguns passageiros dormitam, uns roncam, uns sonham talvez. Outros falam ininterruptamente sobre doenças, casamentos, mortes. "Pois é. É a vida." Subitamente, são sacudidos por um solavanco. O motorista pára o ônibus e desliga os faróis. Da floresta impenetrável surge um alce. Aproxima-se, majestoso, e espia, casualmente, sem pressa, os assombrados passageiros. Os comentários variam, mas a sensação é uma só:

"Por que nós (todos nós) sentimos um doce contentamento?"

Talvez porque Elizabeth Bishop, uma sobrevivente, desde sempre percebera que, apesar da mediocridade, das misérias, das muitas perdas, da dor e até da morte, a vida se impõe. ■

O caminho que leva ao Graal

Em *Mason & Dixon*, seu novo livro, o esquivo Thomas Pynchon continua preso à sua mais cultivada utopia: definir de forma precisa o país onde nasceu.

Por Daniel Piza

ILUSTRAÇÃO RICO LINS

A busca pelo "grande romance americano" (GRA), tão perseverante e complicada quanto a do Graal, tem seu Percival contemporâneo: Thomas Pynchon, 60 anos, nascido em Long Island, Nova York. Ao contrário do cavaleiro medieval, Pynchon de inocente não tem nada. Mas sua diligência — que os inimigos chamam de insistência — é tal, que só se pode compará-lo com figuras lendárias desse porte. Como se não bastasse, ele vive recluso, foi fotografado em raras oportunidades e se mantém alheio aos debates de seu tempo, ao menos por meio da mídia. Tudo isso lhe confere ainda mais a aura de *outsider*, o que ele de fato é. No entanto, o que ele quer fazer é exatamente aquilo que a América Inocente, a qual ele castiga parágrafo a parágrafo, não conseguiu fazer até hoje: definir a nação, com todas suas contradições, ilusões e atrações. Seu último romance, *Mason & Dixon* (sem previsão de lançamento no Brasil), tem todos os ingredientes que caracterizam o autor de *V* (1963, publicado no Brasil pela Paz e Terra), *Gravity's Rainbow* (1973) e *Vineland* (1990, publicado no Brasil pela Cia. das Letras) e tem também todos os ingredientes que o GRA parece requisitar: é literalmente grande (773 páginas), faz um panorama histórico, usa personagens típicos e, apesar das ironias e sátiras, estabelece um ponto de vista no horizonte nacional.

A metáfora do Graal não é firula do crítico. Nos romances e contos de Pynchon há sempre uma procura de algo além do alcance, ou do simples alcance material. E tal é o enredo subliminar ao *american way*: busca-se a satisfação plena, indubitável, ideal — mas o

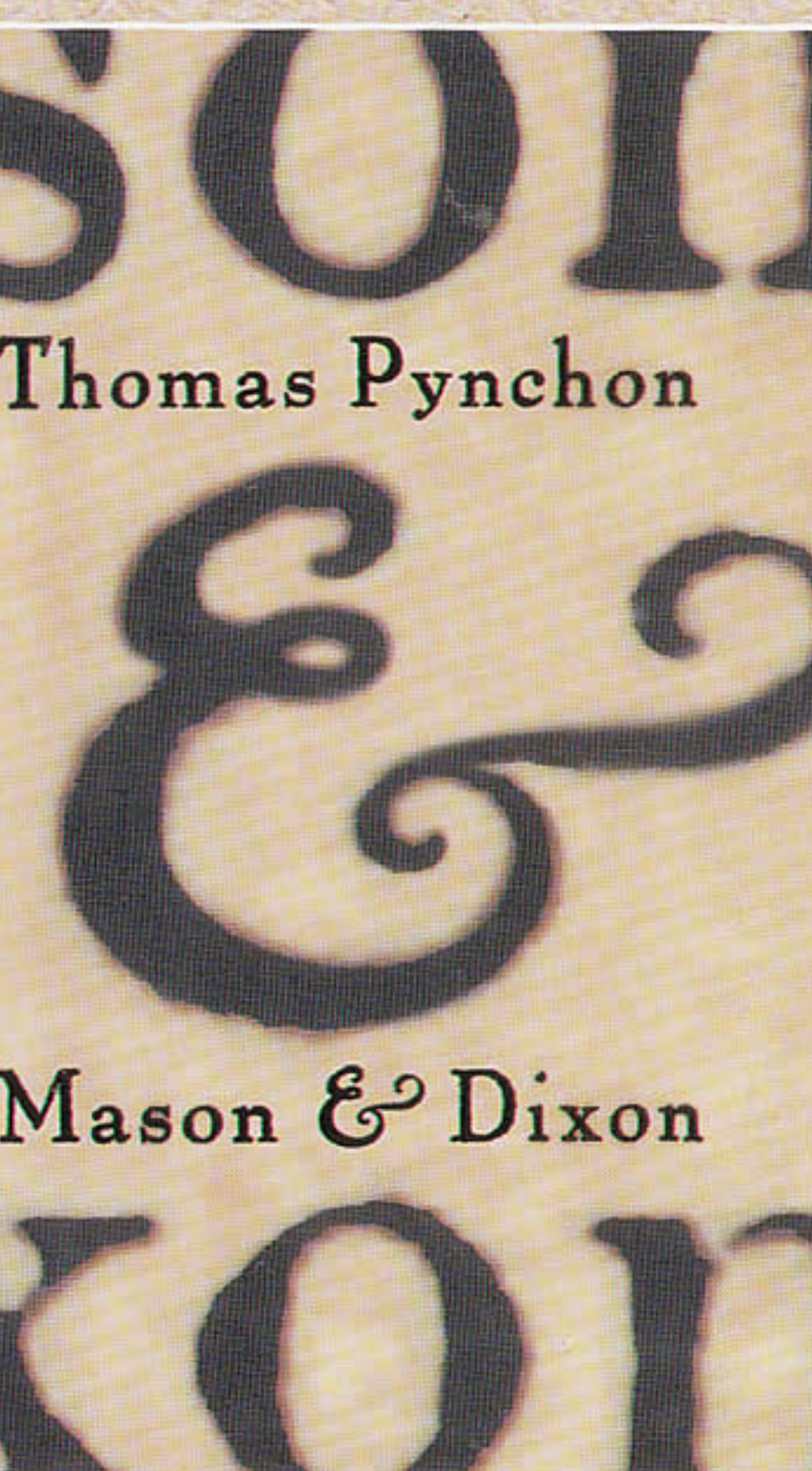
que se consegue é sempre, apenas, a satisfação material e parcial, até que uma nova ilusão venha esgarçar seus limites e a procura recomece. Mas quem olha os Estados Unidos somente como o país dos arranha-céus e dos *grand canyons*, arrogante e triunfalista, com sua ambição de ser sempre o número 1, perde metade da história. Ciente disso, Pynchon enxerta seus cartapácios da oscilação, da polaridade que divide e dinamiza um país capaz de extremos de auto-acusação como de narcisismo. Sul e Norte. Melancólico e romântico. Mason e Dixon.

Jamais subestime a ambição de Pynchon. Sua pretensão é representar a América, em toda sua complexidade ambivalente e febril, sempre a buscar algo mais e sempre a contestar esse algo mais ao se aproximar dele. Afinal, quem você acha que é "V", uma aventureira estranha e elusiva que Benny Profane, um inglês puritano de meia-idade, persegue vertiginosamente? O que você entende por "arco-íris da gravidade"? Qual é o "vinhedo" de Vineland? Sim, a América. Em *Mason & Dixon*, lançado nos Estados Unidos no ano passado e exigindo lançamento no Brasil, Pynchon já não foi tão metafórico: Charles Mason (1728-86) e Jeremiah Dixon (1733-79) são personagens históricos, dois ingleses que traçaram a fronteira entre Pensilvânia e Maryland, conhecida como linha Mason–Dixon. Antes de ir aos Estados Unidos pré-independência, eles são vistos em viagem ao Cabo da Boa Esperança; e, depois das peripécias e facécias mil na demarcação da Nova Inglaterra, voltam a seu país natal, onde a Era da Razão lhes prega ainda outra peça. Nessa trajetória encontramos Benjamin Franklin e George Washington, ouvimos debates cínicos sobre abolir a escravidão, vemos a geografia confundir-se com a geopolítica, conhecemos uma pata-robô, um cão falante e um punhado de imigrantes. Variamos entre as vozes de Mason e Dixon e lemos frases como: "Será que a Britannia, quando dorme, sonha? A América é seu sonho?" De fato, nos sentimos em meio a um pesadelo:

"Cada vez mais fiquei imaginando", diz Dixon, "se em algum lugar na Vastidão Americana haveria um Caminho, ainda não descoberto, que me levasse para fora de minha Perplexidade, para um lugar de Segurança em relação ao que era agora uma longa lista de Perseguidores. (...) Minha vida social estava aos pedaços".

Todos os temas americanos por excelência – especialmente a aventura em oposição à estabilidade, ou seja, o conhecimento em oposição à segurança – estão aí. Mason e Dixon se metem em tanta confusão que começam a pôr em dúvida a necessidade de sonhar: "Romance, você deu o melhor de si", diz um para o outro, que responde: "Ah. Mas não o pior". Na terra das comunidades esotéricas que não raro se auto-aniquilam violentamente, as ilusões são provisórias e recursivas, num ciclo contínuo, como o da cobra que morde o próprio rabo; e, na visão demoníaca de Pynchon, este se torna o quinhão de toda a humanidade: logo a dupla de ingleses se sente mais americana do que os próprios americanos e percebe-se que a América é como um extremamento, um estiramento do elástico para os dois lados, de forma que sua tensão é tal, que ele pode pular a qualquer minuto.

O estilo de Pynchon é igualmente elástico para manter a peteca no ar durante toda essa viagem. Seu estoque de recursos tem poucos pares hoje em dia: humor negro, coloquialidade precisa, descrições curtas e ferinas, citações, cortes, pontuação – tudo dá a seu texto um cromatismo e uma energia formidáveis, como se Pynchon quisesse tornar seu livro tudo, menos filmável (tornando-o também quase intraduzível). Ele passeia pelos diversos gêneros e a sensação que temos de sua liberdade é incontestável. Apenas Philip Roth tem instrumental semelhante. Mas Roth tem um senso de construção dramática – de criação do clímax e sua reversão em anticlímax – com uma empatia direta de que Pynchon não parece capaz, pois até mesmo em seus contos ele soa estratosférico, bizarramente fantasioso, aquilo que os ingleses chamam de *whimsical*. Pynchon tem feito uma coisa que o tempo mostrará perspicaz: ele usa um repertório científico de imagens e conceitos que muito contribui para a riqueza narrativa de seus livros. Toda história sua lida com termos como entropia, gravidade, heliocentrismo, etc., e *Mason & Dixon* é todo ele sobre a ansiedade humana de tudo medir e prever, de tudo demarcar e, pois, controlar. Daí a enormidade dos tombos. Aquilo que dá à América sua primazia – a ênfase na organização, na produtividade – lhe dá também seu desassossego. Há um preço alto a pagar para quem decide fundar um paraíso terreno.

Mas aqui entramos numa questão difícil. Talvez seja a miopia de nossa época que não nos permita enxergar Pynchon a uma distância nítida, e certamente sua obra se projeta para o futuro com uma evidência que não encontramos na de John Updike, por exemplo; mas qual é sua real grandeza, talvez só o futuro dirá. A literatura americana, segundo Edmund Wilson, tem duas fortes linhagens: a psicológica, de Henry James, Scott Fitzgerald e Roth, e a naturalista, de Mark Twain, Ernest Hemingway e Cormac McCarthy. A primeira fala a linguagem de Mason; a segunda, a de Dixon. Há, de uns tempos para cá, a vontade de sintetizar ambas em uma só, e dessa fusão nasceria, então, o GRA. Updike de certa forma tenta isso, mas não se aprofunda nem nos contornos psicológicos (sua real vocação) nem nos entornos físicos. Norman Mailer, cuja real vocação talvez seja a da segunda linhagem, idem. Harold Brodkey – que durante 30 anos teria finalmente elaborado o GRA, mas, quando *The Runaway Soul* foi publicado, viu-se que não era bem assim – também buscou o Graal e não o encontrou. Pynchon é, certamen-te, o que mais se aproximou dele.

Mas a idéia de um romance-definidor não parece combinar com seu estilo. O que se espera sempre de um livro digno dessa classificação é um frescor, um certo gosto de pesar cada palavra com uma balança de alta sensibilidade. Assim são *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* – os três grandes romances brasileiros, ainda que não tenhamos o grande romance urbano deste século. Também Twain e James tinham essa abrangência. Proust, Joyce e Mann – autores dos grandes romances europeus da modernidade – têm todos essa inventividade combinada com inteligência e cultura. O ponto não é comparar Pynchon com esses gigantes modernos, mas seus livros tendem a uma saturação e a um excesso, e flertam com o solipsismo. Seu modelo parece ser Laurence Sterne, autor de *Tristram Shandy* (que muito influenciou Machado, mas por sua visada elíptica), uma grande paródia moderna dos romances de cavalaria, satírica e não ambiguamente elegíaca como *Don Quixote*. O crítico Ezra Pound escreveu em seu *ABC da Literatura* que não recomendaria a ninguém escrever outro *Tristram Shandy*. Pynchon não lhe deu ouvidos, e seus livros são repletos de alusões, redundâncias, referências, como se ele quisesse o tempo todo encaixar sua tese das duas Américas em imagens e falas. Pound cortaria seu livro à metade e, sentimos, ele ainda assim ficaria de pé. O grande romance americano não precisa necessariamente ser um romance americano grande. Pynchon, que tanto ironiza o voluntarismo mecanicista do país, cometeu o mesmo crime de que o acusa. Ainda não demarcou suas fronteiras. ▮

Tamanha é a lenda que cerca a figura de Thomas Pynchon – cujo endereço, rosto, opiniões e hábitos são um completo mistério –, que, em 1997, chegou a surgir o boato de que o escritor seria, na verdade, a identidade secreta do terrorista conhecido como Unabomber. Outras teorias, fundadas no fato de existir apenas uma fotografia sua (abaixo, com presumíveis 18 anos), dizem que ele não existiria, ou seria o pseudônimo de outro grande escritor (ou conjunto de escritores). Em *Mason & Dixon*, de qualquer forma, o autor virtual ou real parece mais próximo do que qualquer de seus pares da façanha de produzir o "Grande Romance Americano", que seria uma síntese entre as duas grandes linhagens que Edmund Wilson identificou na literatura do país: a psicológica, de Henry James, Scott Fitzgerald e Philip Roth, e a naturalista, de Mark Twain, Cormac McCarthy e Ernest Hemingway

FOTOS REPRODUÇÃO

O Que e Quanto

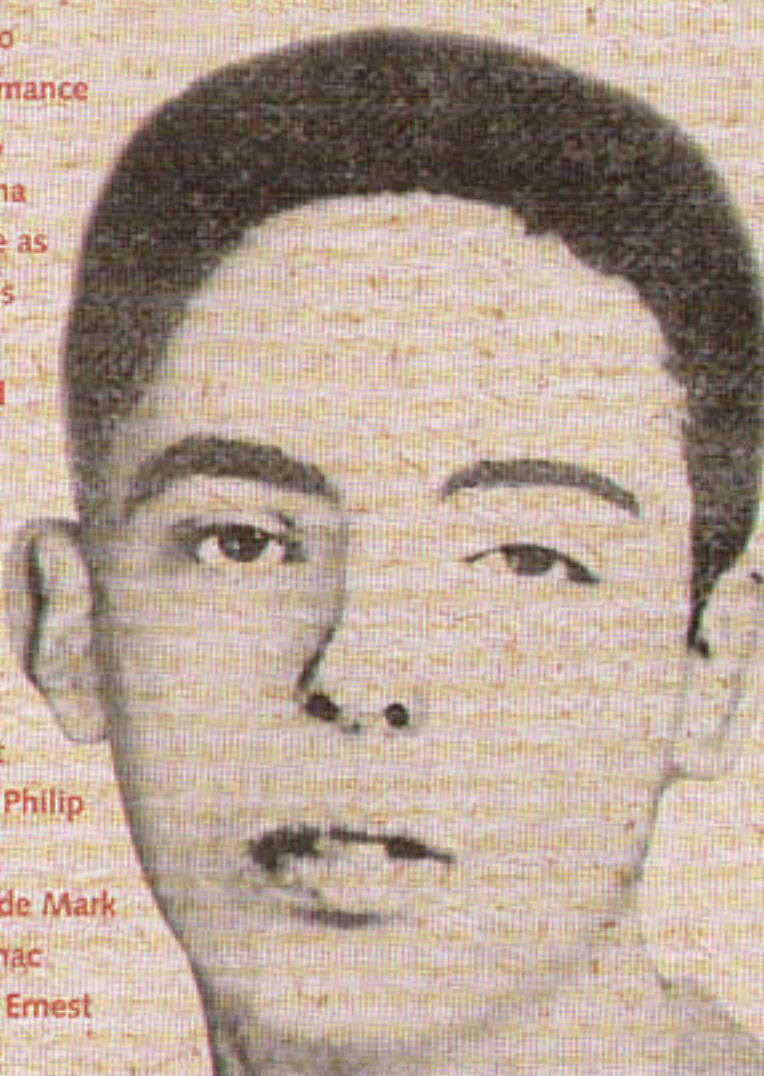
Mason & Dixon, de Thomas Pynchon. Henry Holt, 773 págs., US$ 27,50

Mason & Dixon (acima) é a história de Charles Mason e Jeremiah Dixon, dois ingleses que traçaram a fronteira entre Pensilvânia e Maryland, nos EUA. No livro, Pynchon retoma suas narrativas repletas de situações inusitadas, nas quais personagens como George Washington podem aparecer

Pynchon no Brasil

V (1963), Ed. Paz e Terra

Leilão do Lote 49 (1966), Cia. das Letras

Vineland (1990), Cia. das Letras

Invasão bárbara

Antigo santuário de grandes obras e autores, o mercado editorial americano foi tomado por publicações de gosto bastante duvidoso

Por Renato Pompeu

Intelectuais e educadores americanos vêm se queixando de um paradoxo: o livro é cada vez menos importante justamente no meio que deveria tê-lo como interesse central — as editoras. Dos oito grandes conglomerados (dados da revista *The Nation*) que dominam o mercado editorial de US$ 20 bilhões anuais, apenas um, a Holtzbrinck, cumpre sua missão primordial. As outras sete grandes empresas — Hearst, Time Warner, News Corporation (do megaempresário Rupert Murdoch), Pearson, Bertelsmann, Viacom e Advance — fazem do livro uma minúscula fatia de suas atividades, e o utiliza muitas vezes para promover seus outros produtos (jornais, revistas, televisão, discos e multimídia em geral).

Até mesmo a prestigiosa editora Little, Brown — antes reduto de ficcionistas e poetas requintados como Emily Dickinson e hoje integrante da Time Warner — tem como principais itens de seu catálogo receitas de cozinha de Joan Lunden (da ABC Disney) e biografias dos cantores Barbra Streisand (Sony) e Kurt Cobain (Universal). A Random House, que publicou autores como William Faulkner, Ernest Hemingway, além das edições americanas de Bertrand Russell e T. S. Eliot, agora, como parte da Advance, patrocina obras como a autobiografia do megaempresário Donald Trump. Já a Bantam Books, que publicou Scott Fitzgerald e John Steinbeck, atualmente faz parte da Bertelsmann e põe no mercado lançamentos sobre acupuntura com fins eróticos, dietas e maneiras de manter a juventude.

Fitzgerald (acima, com esposa e filhos) e Donald Trump (à direita): símbolos paradoxais de épocas diferentes.

Os críticos dizem que, em seu tempo, nem todos liam grandes autores como Fielding e Sterne (século 18), Dickens e George Eliot (século 19), Henry James (início do século 20). A grande maioria, é claro, se interessava por escritores e temas mais populares, ou mais popularescos. Os mesmos críticos, entretanto, reconhecem que os livros nunca foram tão ruins quanto nesta passagem do século 20 para o 21. Como esse é um negócio muito pequeno no âmbito dos grandes conglomerados, as decisões sobre quais títulos devem ser publicados acabam sendo tomadas por gente que não lê os originais propostos — apenas sinopses feitas por subordinados mais próximos a partir de sinopses maiores feitas por subordinados mais distantes, os quais talvez, de fato, tenham lido os textos completos.

Assim, publicam-se dezenas de milhares, ou milhões, de exemplares de obras muitas vezes enormes (pois um dos critérios para publicação pode ser o tamanho), cheias de falhas, repetições e incoerências, que antigamente teriam de ser detectadas por qualquer editor. Também os antigos revisores — assalariados em tempo integral — foram substituídos por autônomos que ganham por tarefa e que, por isso, trabalham o mais rapidamente possível. A ponto de, em edições americanas do historiador anglo-egípcio Eric Hobsbawm, aparecerem expressões como *industralization*, sem o "i" entre o "tr" e o "a", e *westerm*, com "m", em vez de *western* (ocidental, com "n"). Às vezes, em obras de ficção, até se publica repetidamente *he* (ele) em vez de *she* (ela), como no original, sem que o leitor possa entender nada.

Em suma, as edições são cada vez maiores, mas seu conteúdo, mesmo quando se trata dos melhores autores, não é tão grandioso assim.

FOTOS KEYSTONE / T. DEFFIELD - LIAISON/GAMMA

Lygia relê Lygia

Escritora corrige erros em suas obras para reedição da Rocco

Enquanto conclui *Invenções e Memórias* (ainda sem data de lançamento), Lygia Fagundes Telles dedica-se a revisar os livros de sua autoria que serão relançados pela Rocco. Tarefa árdua, pois a obriga a deparar com erros que considera gravíssimos. No conto *A Presença*, de *Seminário dos Ratos* (1977), por exemplo, um rapaz bonito vai para um hotel de velhos e acaba envenenado por recordar aos idosos tudo o que eles perderam na juventude. O crime teria acontecido depois de ele comer uma goiabada com queijo um pouco amarga no jantar e em seguida tomar um "chá-de-estrada", bebida peculiar do interior de São Paulo. No conto, consta que "à noite, quando ele tomou o 'chão-de-estrada', já não se sentia bem (...)".

Ciranda de Pedra (1954), *As Meninas* (1973) e *Seminário dos Ratos* serão os primeiros a ser editados, após passarem pela revisão. Seus primeiros livros, entretanto, ficarão de fora, pois Lygia os considera prematuros e precipitados, e nem mesmo os inclui em sua bibliografia. São eles *Porão e Sobrado* (1938), *Praia Viva* (1944) e *Cacto Vermelho* (1949). Lygia – que neste semestre é tema dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles – parece concordar com o comentário de Antonio Candido, de que o romance *Ciranda de Pedra* marcou sua maturidade literária: "Quando a gente morre, eles fazem o que querem com nossa obra. Mas enquanto puder, quero que o público me conheça já em minha melhor fase", disse a **BRAVO!** – RODRIGO BRASIL

Lygia (acima), que está revisando a própria obra, é tema dos *Cadernos de Literatura Brasileira*

FOTOS REPRODUÇÃO / EDUARDO SIMÕES

Tortura no paraíso

Seis anos depois de ganhar o Nobel de Literatura, a escritora Toni Morrison consegue lançar novo romance

Toni Morrison, 66, está lançando *Paradise*, primeiro romance escrito após ter recebido o Prêmio Nobel de Literatura, em outubro de 1993. Com o novo livro, a escritora pretende provar que o prêmio não é, necessariamente, o "beijo da morte", como definiu Saul Bellow em 1976.

Muitos grandes escritores "secaram" após terem sido contemplados com o Nobel. Para Morrison, o peso da fama foi maior do que imaginava. A escritora precisou de quase seis anos para terminar as 321 páginas de seu novo livro, porque sua rotina foi totalmente modificada a partir do momento em que se tornou conhecida em todo o mundo. Mas o tempo gasto valeu a pena: a história de um grupo de negros recém-libertados da escravidão, que resolvem criar uma comunidade utópica no Oeste dos Estados Unidos, é digna do talento que se espera de um escritor do primeiro time.

Morrison: luta para vencer o "beijo da morte"

Se Morrison teve problemas para vencer o "beijo da morte", tem aproveitado, em compensação, a outra marca que o Nobel deixa em seus vencedores: o extraordinário aumento no volume de vendas de seus livros. *Paradise* teve uma tiragem inicial de 400 mil exemplares, que estão sendo consumidos a todo vapor nos Estados Unidos. – CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA

Viva a cultura brasileira

João Ubaldo, convidado para o Salão do Livro de Paris, diz não saber por que agrada aos franceses

"É engraçado. Não sei por que eles gostam tanto dos meus livros e de mim", diz João Ubaldo Ribeiro, que representa o Brasil, ao lado de escritores como Carlos Heitor Cony, Jorge Amado, Raduan Nassar e Autran Dourado, entre outros, no prestigiado Salão do Livro de Paris. Na 18ª edição, que ocorre este mês, o salão homenageia a cultura literária e intelectual do país. Por que esse tipo de encontro é importante? Experiente em palestras, feiras, simpósios e demais reuniões de âmbito internacional, João Ubaldo responde: "Porque a imagem do país lá fora continua ligada apenas a índios, atraso, criança de rua, futebol, samba e mulheres dóceis". – ANDRÉ LUIZ BARROS

O ESPIÃO DOS CORAÇÕES SOLITÁRIOS

Antologia de contos traz um Dalton Trevisan desconhecido, que expõe uma "costela" de lirismo

Por Wilson Martins

Na obra de Dalton Trevisan, os nomes convencionais de João e Maria designam os tipos obsessivos de sua imaginação: o pai violento e brutal, quase sempre bêbado, o corno manso, a adúltera incorrigível, os velhinhos egoístas e cruéis, recolhidos aos asilos por famílias não menos cruéis e egoístas, ou simples destroços de não se sabe quantos naufrágios existenciais.

O Vampiro de Curitiba é o seu personagem emblemático, a tal ponto que acabou por se identificar com o autor, num mecanismo previsível de metonímia. De fato, ele pode ser visto, figurativamente, como o vampiro urbano, andarilho incansável, espiando furtivamente os seus contemporâneos, penetrando na película defensiva dos comportamentos e das aparências. Na entrevista imaginária com que abre a nova coletânea, ele confirma: "Vampiro, sim, das almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista".

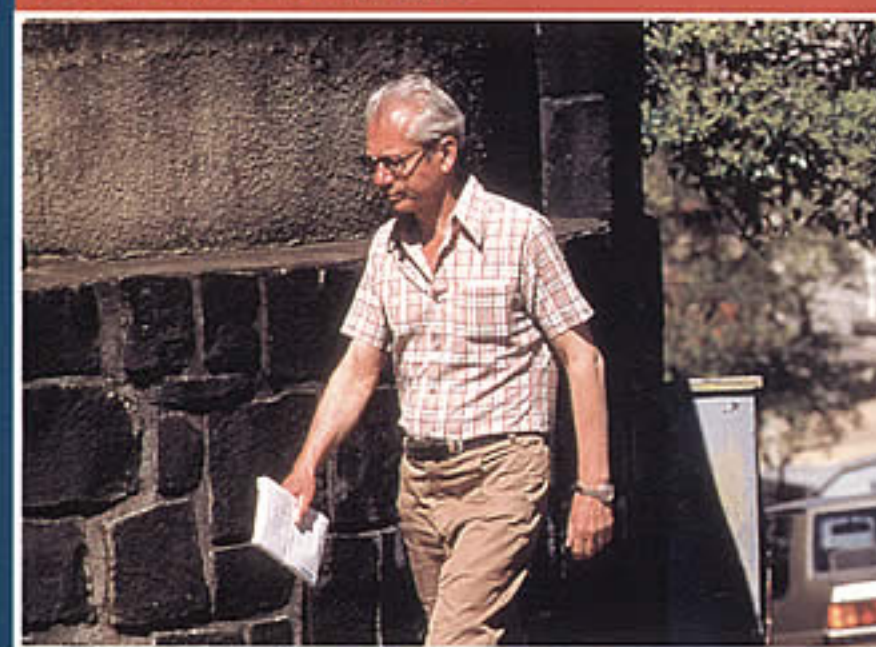
O melhor conto, afirma o autor num dos aforismos do livro anterior (*234 Ministórias*, 1997), "você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado". Ele também é o criador de imagens que se celebrizaram: a barata leprosa com caspa nas sobrancelhas, o rato piolhento na gravata de bolinha, a corruíra nanica de dentinho de ouro — enumeração deliberadamente caótica, feita pelo próprio escritor ao retomar as críticas repetitivas e simplificadoras que lhe têm sido feitas (*Quem Tem Medo de Vampiro?*, texto de abertura do volume).

Mas há o lado lírico, a costela de analista moral, o fixador de caracteres que se aproxima, ao mesmo tempo, de La Bruyère e de Jules Renard, mestres dos instantâneos surpreendentes. Assim, por exemplo, além do que se pode colher sem dificuldade em todos os seus contos, eis algumas notações de 234: "Bate a sineta da chuva em cada lata vazia"; ou: "Agulhas brancas ligeirinhas costuram o ar. Chove". Nessa antologia do "Dalton Trevisan desconhecido" seria indispensável acrescentar: "Saudade. O aperto de mão de uma sombra na parede", ou isto, puro Jules Renard: "Ofuscada pelo sol, a borboleta branca bate as pálpebras".

A novidade desse volume está em que o minimalista passou para o conto longo, uma "fatia de vida", sem dúvida, mas sem a insistência habitual na elipse narrativa, o que, aliás, já havia começado com *Dinorá*, em 1994. Em outros tempos, ele declarou que seu ideal seria reduzir o conto às proporções sugestivas do haicai, mas agora seu pensamento é mais severo, quase insultuoso: "Haicai — a ejaculação precoce de uma corruíra nanica". Conservando o diálogo como processo narrativo e descritivo, ele propõe quadros mais complexos: *O Crime Perfeito*, *Gigi* ou a história modelar do "manso", um dos seus personagens característicos: "João era casado com Maria (...). O defeito de João era ser bom demais — dava tudo o que ela pedia (...). Maria chegava abraçada a outro homem, despedia-se com beijo na boca. Investiu furioso, correu o amante. De joelho, a mulher anunciou o fruto do ventre".

"Na ilusão de que Maria se arrependesse", mudam-se de bairro em bairro — em cada um dos quais ela reaparecia grávida de novos amantes: "Antes que João se mudasse da Água-Verde para o Bigorrilho, Maria fugiu com o amante e deixou um recado (...): 'Sendo o senhor meu marido um manso sem-vergonha, logo venho buscar as meninas que são do meu sangue, você bem sabe que do teu não é (...)' ".

Contudo, a irriquieta Maria termina mal: "Dias mais tarde, Maria telefonou que fosse buscá-la, abandonada pelo Candinho na pensão de mulheres. João era manso (...). Sem conta são os bairros de Curitiba: João mudou-se para o Bacachieri. De lá para o Batel (nasceu mais uma filha, Maria Aparecida). Agora feliz numa casinha de madeira no Cristo Rei". (*O Senhor Meu Marido*, de *Em Busca de Curitiba Perdida*, 1992).

Quem Tem Medo de Vampiro? é, em grande parte, a antologia da obra anterior, numa carreira que alcançou o esplendor na década de 1950. Nesse quadro, ele se situou num lugar à parte, particularmente na temática e nas peculiaridades estilísticas. Entre os muitos chamados, ele foi um dos escolhidos.

Dalton (no alto, em uma das raras vezes em que foi fotografado, em 1994) e o livro (acima): andarilho incansável, "escorpião de bote armado"

Quem Tem Medo de Vampiro?, antologia de contos já publicados de Dalton Trevisan. Ed. Ática, 104 págs., R$ 8,80 (preço provável)

FOTOS NANI GOIS/ABRIL IMAGENS / REPRODUÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO	**Todos os Sonetos** L&PM (Coleção Pocket) 190 págs. R$ 5,50	O paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914) só publicou em vida o quase clandestino livro *Eu*. Foi considerado um excêntrico em razão das características de seus poemas.	A obra, em *pocket book*, traz todos os sonetos reconhecidos como de Augusto dos Anjos e deixa de lado alguns de autoria duvidosa.	A morte e a degradação da carne são os temas mais constantes do autor, sempre tratados, no entanto, com humor mórbido e ironia.	É um poeta original: conseguiu unir à forma fixa dos sonetos, herança parnaso-simbolista, o desassombro vocabular e o *nonsense* típicos do modernismo.	Ao lado de uma certa coloquialidade, o poeta recorre a vocábulos de exceção, oriundos da química e da biologia, que emprestam uma cadência original ao poema. É também o poeta das proparoxítonas.	*"Eu, filho do carbono e do amoníaco,/ Monstro de escuridão e rutilância, /Sofro, desde a epigênesis da infância,/ a influência má dos signos do zodíaco (...)."*	De Ivan Pinheiro Machado, sobre a aquarela *Le Baiser*, de Rodin. Aponta para um erotismo em dissonância com a morbidez irônica do autor. É bonita, mas inadequada.
FICÇÃO	**Calunga** Ed. Civilização Brasileira 142 págs. R$ 17	O alagoano Jorge de Lima (1893-1953) destacou-se como poeta identificado com o surrealismo e uma profunda religiosidade. Sua obra em prosa é pouco conhecida.	O livro, publicado em 1935, faz parte da coleção de obras em prosa do autor, que estão sendo relançadas pela Civilização Brasileira. *Guerra dentro do Beco* é outro desses lançamentos.	Lula Bernardo, o protagonista, volta para sua terra natal e se defronta com um sertão repleto de pobreza, fome e doenças.	Para conhecer um romance que, embora próximo do ciclo regionalista nordestino, é original ao dialogar com o melhor da literatura universal.	No perfeito equilíbrio entre a narrativa objetiva, de denúncia social, e uma linguagem de apelo sensualista e impressionista. Leia-se, por exemplo, um trecho que evoca a *Divina Comédia*, de Dante.	*"A canoa de Lula, indo e vindo pelos canais ensombrados de coqueiros, passava por um mocambo misterioso, junto de uma casa de tijolos em ruína. O mocambo era soturno, como uma catacumba, sempre fechado (...)."*	Excelente. Evelyn Grumach compõe um trecho do livro com o desenho *Saci Pererê*, de Tarsila do Amaral. A contracapa traz o retrato do autor feito por Portinari em 1938.
FICÇÃO	**Romeu e Julieta** Ed. Nova Fronteira 208 págs. R$ 22	O inglês William Shakespeare (1564-1616) é uma das principais referências literárias de todos os tempos e, certamente, o ponto mais elevado atingido pela literatura dramática em qualquer idioma.	*Romeu e Julieta* é, provavelmente, a mais conhecida peça de Shakespeare. Esta edição é bilingüe e tem tradução de Barbara Heliodora, professora, crítica e a maior especialista brasileira no autor.	A tragédia do amor entre Romeu e Julieta, proibido em função da rivalidade de suas respectivas famílias.	Autor perenizou situações atemporais da experiência humana, como os pares amor/morte, ciúme/traição, honra/glória, ambição/poder e velhice/decadência.	Na tradução em decassílabos e em prosa e nos bons achados melódicos de Heliodora.	*"Eis o seu ouro, um veneno pra alma/ Que mata muito mais por este mundo/ (...) Adeus, compre comida e ganhe peso,/ eu não comprei veneno, comprei cura; / E bebo ao meu amor, na sepultura."*	Tita Nigri exibe um casal em meio a flores vermelhas e um título em tipo que apela para um romantismo de folhetim. Deve funcionar na banca, mas reforça clichês.
FICÇÃO	**Daniel Deronda** Paz e Terra 694 págs. R$ 38	Mary Anne Evans (1819-1880), a mulher de carne e osso por trás do pseudônimo literário George Eliot, é tida como uma das maiores escritoras inglesas de todos os tempos.	O livro foi considerado uma obra-prima por críticos tão distintos como Anthony Burgess e Harold Bloom. O escritor Henry James o tinha também em alta conta.	Por intermédio das personagens Gwendolen Harleth e Daniel Deronda, a autora traça um painel do provincianismo e do nacionalismo britânicos que anunciam a era vitoriana.	Embora não seja uma grande estilista, a autora consegue um casamento perfeito entre a psicologia das personagens e a ambientação histórico-sociológica.	Na minuciosa descrição dos costumes que vão plasmar a sociedade vitoriana e na busca de uma espécie de moral cristã, mas sem Deus, de Gwendolen.	*"Nós mulheres não podemos ir em busca de aventuras, descobrir a passagem para o Ocidente e a nascente do Nilo, ou caçar tigres no leste (...). Somos criadas como as flores para parecermos belas e para nos sentirmos aborrecidas sem nos queixar."*	De Isabel Carballo. Traz um recorte de um ambiente vitoriano, mas sugere uma esfera mais feminina do que a obra. O título aparece em tipo e corpo excessivamente discretos.
FICÇÃO	**Independência** Ed. Record 490 págs. R$ 45	Richard Ford (Jackson, EUA, 1944) venceu, com este seu quinto romance, os prêmios Pulitzer e PEN/Faulkner Award de 1996.	Além dos prêmios, *Independência* foi muito elogiado por publicações como *The New York Times* e vertido para 20 idiomas. A tradução brasileira é de Marcos Santarrita.	Frank Bascombe viaja com o filho de 15 anos em um 4 de julho. No feriado da Independência e nos três dias que o antecedem, ele observa o dia-a-dia dos Estados Unidos.	Ford vem se firmando como nome de peso da literatura norte-americana atual, a melhor safra desde a *Geração Perdida*, de Hemingway e Scott Fitzgerald.	Na relação que o autor estabelece entre a vida privada da personagem Frank Bascombe e o fim da era Reagan e em como os sonhos da principal nação do planeta se cruzam com histórias banais de homens comuns.	*"Passa meu Visa pelo estojo de cartão de crédito (...), não sorri, só dá um suspiro cansado e espera que os numerozinhos verdes atestem ser eu um risco justo por 52,80 dólares."*	De Victor Burton, traz a bandeira dos EUA e o fragmento de um casa extraída do quadro *High Noon*, de Edward Hopper. Reproduzem a esfera asfixiante do livro.
FICÇÃO	**Los Angeles – Cidade Proibida** Ed. Record 540 págs.	O americano James Ellroy está entre os grandes autores contemporâneos de romances policiais. Ex-delinqüente juvenil, fez da experiência no submundo do crime matéria-prima para sua literatura.	O livro serviu de base para o filme homônimo dirigido por Curtis Hanson e estrelado por Kim Basinger, Kevin Spacey e Danny DeVito.	A procura por um "tesouro" de US$ 150 mil, 12 quilos de heroína e a linda amante de um bandido envolve um trio de policiais – Bud White, Jack "Lata de Lixo" Vicennes e Ed Exlei.	O autor é mestre em um gênero que sempre fascinou leitores, o *noir*, e esse livro é considerado uma elevada expressão de sua vertente moderna.	No estilo vertiginoso, quase cinematográfico, em que é desenvolvida a narrativa. As descrições vão direto ao ponto, e a ação se faz presente em cada frase.	*"Os homens cavaram, desenraizaram, examinaram com geringonças que faziam tique, tique, tique - encontraram moedas, latas, um revólver 32."*	De Glenda Rubstein. Foto retocada de personagens do filme de Hanson sobre o previsível fundo preto. Cheira a capa de best-seller, o que não será.
FICÇÃO	**O Século do Vento** L&PM 378 págs. R$ 20	Eduardo Galeano (Montevidéu, 1940) é jornalista e autor de *As Veias Abertas da América Latina*, obra que influenciou o pensamento latino-americano de esquerda.	*O Século do Vento* é a terceira parte da trilogia *Memória do Fogo* (cujos volumes anteriores são, por ordem, *Os Nascimentos* e *As Caras e Máscaras*).	A trilogia trata da história da América, principalmente da América Latina, com seus mitos, lendas, personagens e guerras. *O Século do Vento* enfoca o século 20.	A essa altura, o interesse despertado por Galeano é quase arqueológico. A leitura vale por indicar o caminho seguido por certa crítica de esquerda latino-americana.	Nos episódios que dizem respeito a personagens que viraram mito no continente, como Zapata, Evita e Fidel Castro.	*"Os juízes o escutam, atônitos, sem perder nenhuma palavra, mas sua palavra não é para os que foram beijados pelos deuses: ele fala para os que foram mijados pelos diabos (...)." (Fidel)*	De Ivan Pinheiro Machado, compõe preto, vermelho e amarelo com uma gravura de José Guadalupe Posada, que retrata um grupo de caveiras numa festa. Medonha.
FICÇÃO	**Luna Caliente – Três Noites de Paixão** Ed. Mercado Aberto 123 págs. R$ 4,50	Mempo Giardinelli (Chaco, Argentina, 1947) exilou-se no México entre 1976 e 1985 e hoje vive em Buenos Aires. Seus livros foram traduzidos em mais de uma dezena de países.	*Luna Caliente* recebeu, em 1983, o Prêmio Nacional de Romance, a mais alta distinção literária do México. A tradução desta edição de bolso é de Sergio Faraco.	A história de Ramiro – cuja vida é revirada a partir de seu envolvimento amoroso com Araceli, de 13 anos – e seu trágico desfecho.	Para conhecer um autor representativo da literatura argentina contemporânea.	No esforço do autor para encontrar a ascese mesmo em meio à brutalidade. Como escreveu Juan Rulfo sobre o livro, trata-se de um texto de "otimista resignação".	*"Então ele não tinha honra, não era honrado, nem sequer um homem. E todos os séculos da humanidade, de afanosa busca das distinções entre o bem e o mal, tombaram-lhe por cima."*	De Leonardo M. B. Gomes, sobre detalhe de *Moonlight*, de Ralph Blakelock. O tratamento sépia emprestado à obra aponta para uma placidez em desacordo com o texto.
NÃO-FICÇÃO	**Ênio Silveira – Arquiteto de Liberdades** Bertrand Brasil 474 págs. R$ 30	Organizador: Moacyr Félix. Ênio Silveira (São Paulo, 1925-1996), militante comunista, foi o grande comandante da editora Civilização Brasileira, que publicou no Brasil alguns dos clássicos do pensamento político.	Diários, entrevistas concedidas e artigos de Ênio Silveira. A organização, seleção e notas são de Moacyr Félix.	Na variedade de assuntos de que tratava Silveira, a linha contínua é a preocupação com o Brasil e com a liberdade de pensamento e expressão.	Silveira é o exemplo de como se pode aliar convicção com largueza de espírito. Mesmo antitrotskista, editou a biografia de Trotsky escrita por Isaac Deutscher.	No texto *Sobre a Vara de Marmelo*, publicado em 1965 pela *Revista da Civilização Brasileira*, dirigido ao então presidente Castello Branco e repleto de críticas ao regime.	*"Não se esqueça, marechal, de que foi o pretexto anticomunista que levou Hitler, Mussolini, Franco e Salazar ao poder." (Sobre a Vara de Marmelo)*	Foto de Ênio Silveira, em alto contraste, com livros ao fundo. Óbvia.
NÃO-FICÇÃO	**Vieira e a Imaginação Social Jesuítica – Maranhão e Grão-Pará no Século XVII** Ed. Topbooks 490 págs. R$ 38	O historiador e antropólogo Luiz Felipe Baêta Neves é conhecido internacionalmente como especialista na obra de Antonio Vieira.	Ensaio baseado na tese de doutorado defendida pelo autor no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.	O livro busca estabelecer as conexões entre a obra de Vieira, original sob muitos aspectos, e a história luso-brasileira. Penetra no universo jesuítico para demonstrar até onde "o príncipe da Língua Portuguesa" rompe ou lustra a tradição.	Para iluminar um dos momentos mais ricos da história brasileira e para conhecer as implicações histórico-sociológicas de Vieira, o monumental prosador português.	Na riqueza de notas que orientam a leitura, na extensa bibliografia trabalhada pelo autor e no glossário. Juntos, representam quase um terço das 490 páginas do volume. O livro é, acima de tudo, um guia excelente.	*"A igreja surge neste ponto como uma língua. Capaz de sustar a algaravia e estabelecer o entendimento (...). Ela é a condição da construção de uma nova Torre de Babel (....). a Igreja é a Lei das Línguas (...)."*	De Victor Burton, sobre ilustrações de *Viagem Filosófica*, de Alexandre Rodrigues Ferreira. As imagens, que evocam o século 17, compõem uma capa harmoniosa e adequada.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Em entrevista exclusiva a BRAVO!, Walter Salles Jr. fala de *Central do Brasil*, seu mais recente filme, que foi elogiado pela crítica internacional e será exibido em 30 países.

Por Maria Lúcia Rangel

FOTO RICARDO SÁ

Fernanda Montenegro, Walter Salles Jr. e o menino Vinícius de Oliveira: assunto no *The New York Times*

TERRA BRASILEIRA

Acima, o menino Vinícius de Oliveira, 10 anos, ex-engraxate. Em *Central do Brasil*, ele interpreta Josué, que troca correspondência com Dora (Fernanda Montenegro, contracenando com Othon Bastos, à direita) e com ela parte em busca do paradeiro de seu pai, no interior da Bahia. As filmagens foram feitas em pequenas cidades e envolveram consideráveis operações logísticas. Além das dificuldades com o clima – em Milagres (BA), o calor beirou os 45 graus –, a equipe de produção precisou ir atrás dos cenários mais apropriados para seus propósitos: "Tivemos de procurar novas locações, pois as escolhidas estavam verdejantes, e não era bem isso que precisávamos", diz Salles Jr. Em função disso, houve "deslocamentos colossais"

FOTOS WALTER SALLES JR.

O mais recente filme de Walter Salles Jr., *Central do Brasil*, teve sua estréia internacional disputada pelos festivais de Sundance e de Berlim e será visto, na próxima temporada, em mais de 30 países, inclusive o Vietnã. "É a prova", diz o diretor, "de que um filme em língua portuguesa pode romper a barreira do mercado". A primeira grande barreira, a da crítica estrangeira, ele já rompeu: Janet Maslin, a principal crítica do *The New York Times*, destacou-o como o melhor drama exibido no Sundance. O público presente disse amém. Já o público brasileiro vai poder julgá-lo a partir de sua estréia em circuito nacional, no mês que vem.

Dois temas se mesclam no filme: a busca por um pai e a descoberta da afetividade. Ao elenco formado por Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Othon Bastos, Otávio Augusto e o estreante Vinícius de Oliveira, ex-engraxate de apenas 10 anos, o diretor juntou mais meia centena de atores arrebanhados em pequenos teatros nordestinos e no meio da rua. Dora, personagem de Fernanda, é uma mulher que escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e se envolve com um garoto, Josué (Vinícius), com quem acaba percorrendo o interior da Paraíba em busca do pai dele. A concepção da história, segundo Walter Salles Jr., começou com *Socorro Nobre*, documentário que dirigiu de 1994 para 1995, que tratava da relação epistolar entre uma mulher, confinada numa prisão feminina na periferia de Salvador, e o escultor Franz Krajcberg (a quem a presidiária admira e sonha conhecer). "Fiquei impressionado com a importância de uma carta, de como algo tão prosaico pôde mudar a vida de uma pessoa (*no caso da presidiária, é a maneira como ela acaba conhecendo um ídolo; no do garoto Josué, é o ponto de partida para uma relação afetiva com Dora*). E se a carta dela não tivesse sido enviada? Dessa pergunta surgiu *Central do Brasil*."

O diretor escreveu as linhas básicas do roteiro e chamou "dois rapazes iniciantes em cinema" para desenvolvê-lo: Marcos Bernstein, co-roteirista de *Terra Estrangeira*, e João Emanuel Carneiro, que já tinha escrito curtas-metragens. "Eles aprimoraram a idéia inicial. A mistura do arcaico com o moderno é deles."

A seguir, trechos da entrevista com Walter Salles Jr.:

BRAVO!: Havia dez anos você sonhava em trabalhar com Fernanda Montenegro. Como foi a experiência?

Walter Salles Jr.: O filme existe por causa dela. É uma homenagem que gostaria de prestar por toda a admiração que tenho por ela e também pelo seu companheirismo e entusiasmo. Fernanda não é fantástica só por causa do seu talento, mas sobretudo pela maneira emotiva e afetiva como trabalha. Ela facilitou o trabalho de todos nós. Hasteava a bandeira e o grupo seguia atrás. Com entusiasmo e a certeza de que valia a pena o que estávamos fazendo naquele momento.

Como você descobriu Vinícius de Oliveira?

Costumo dizer que ele me encontrou. Já tínhamos feito cerca de 1.500 testes, em todas as escolas de teatro das cidades grandes, nos Cieps do Rio de Janeiro, nos grupos de teatro das favelas e até com meninos experientes. Precisava de um garoto de 9, 10 anos, mas com uma dureza entranhada, algo seco e dolorido, e uma personalidade própria já marcada, diferente do atorzinho global com aqueles cacoetes que se vêem na televisão. Um dia, enquanto esperava a ponte-aérea para São Paulo, um menino engraxate me pediu que completasse o que lhe faltava para um hambúrguer e um suco de laranja. Olhando para ele, pensei: "Esse garoto tem o tipo físico que estou procurando há dez meses, mas a chance de ter talento é ínfima". Ainda assim, minha alma de documentarista não resistiu e eu perguntei se ele gostaria de fazer um teste para cinema. "Nunca fui ao cinema", foi a resposta. "Olha, é que nem televisão, só que muito maior e muito melhor." Ele quis saber para quantos papéis era o teste. Para um, respondi. E ele pediu para levar os coleguinhas. Sua generosidade me cativou. Seu gesto tinha tudo a ver com Josué. Seu teste foi surpreendente. Deu logo para notar que ali havia um talento que poderia ser lapidado no tempo de que dispúnhamos, pouco menos de um mês.

Quais foram as maiores dificuldades que você enfrentou para fazer o filme?

De longe, foi encontrar o garoto. A segunda foi logística. Tivemos de procurar novas locações, pois as escolhidas estavam verdejantes, e não era bem disso que precisávamos. Fizemos deslocamentos colossais no Nordeste, de 1.500 a 2.000 quilômetros.

A crítica achou seu primeiro filme, *A Grande Arte*, bem-feito, porém frio. Ninguém acusou o segundo, *Terra Estrangeira*, de frio, pelo contrário, mas nada fazia prever que *Central do Brasil* fosse um filme tão emocionante, tão comovente. Há alguma explicação para essa mudança?

A Dama e o Príncipe

As impressões de Fernanda Montenegro sobre o filme e seu diretor

Houve um fim de semana em que o calor na pequena Milagres, no interior da Bahia, beirou os 45 graus. A maioria da equipe de *Central do Brasil* passou mal, a começar pelo diretor, Walter Salles Jr. Fernanda Montenegro foi das poucas a resistir. Onde busca tanta força, ela não sabe. A espinha se dobra por inúmeras razões, mas não porque o corpo esteja cansado. Ela gosta da personagem Dora – "um presente que recebi de Walter Salles" –, uma mulher sofrida como a Romana, de *Eles Não Usam Black-Tie*.

"Uma atriz na minha idade num filme em que não há trepadas, chupações e nem funga-funga! Não que eu condene esse tipo de cinema. Toda maneira de amar alguma coisa vale a pena. Mas considero um fenômeno um diretor apostar numa história, na atual conjuntura, sobre uma protagonista f..., jogada no mundo com uma criança. É um filme sobre a velhice abandonada e sobre a criança abandonada. É o ser humano já sem saída por causa da idade avançada e uma criança também sem saída, a não ser sobreviver no pior. Não é todo dia que acontece. Eu fui para o filme, esperei pelo filme, me entrosei com o filme. Foi uma grande ponte de interação, um interesse de emoções."

Para os habitantes das pequenas cidades por onde a equipe de *Central do Brasil* passou, Fernanda Montenegro era a Jacutinga, personagem que interpretou na telenovela *Renascer* (de 1993), da Rede Globo. Mas nos lugarejos onde filmou, a atriz era apenas a cúmplice de uma criança, na tela e diante das câmeras. Na tela, ele era Josué, o órfão; diante das câmeras, Vinícius de Oliveira, o engraxate que virou ator. Fernanda respeita esse menino (Vinícius de Oliveira) e sabe que é respeitada por ele. Lembra que ele tinha uma certa independência, que ela prefere definir como "arrogância infantil", pela necessidade de sobrevivência.

Fernanda assistiu a *Central do Brasil* pouco antes de o filme ser exibido no Festival de Sundance. Mas não tem distanciamento suficiente para julgá-lo: "É difícil para o ator, porque fica sempre junto com o filme a aventura de fazer o filme. Fica a lembrança, vendo uma cena, da cidade do sertão, que ali tinha bodes, que ali uma dona Fulana com o filho no colo nos pediu ajuda, e as moscas, o calor de agosto chegando".

Quanto a Walter Salles Jr., ela o define em uma palavra: "Um príncipe". E explica: "Uma pessoa que se preparou para a profissão. Aprendeu este país, aprendeu a esperar o seu momento e a fazer as diversas escalas".

Fernanda Montenegro em duas cenas do filme: com Marília Pêra (à direita) e com Vinicius de Oliveira (abaixo). Segundo Walter Salles Jr., o título, além de designar a principal estação ferroviária do Rio, "identifica aquele país onde talvez exista uma possibilidade de reencontro com a raiz dos que partiram"

O Que e Quando

Central do Brasil
Direção de Walter Salles Jr. Roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Com Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Othon Bastos, Otávio Augusto e Vinicius de Oliveira. Estréia em circuito nacional em abril

Não sei dizer por quê, mas certamente *Socorro Nobre* foi um divisor de águas. Depois veio *Terra Estrangeira* e o prazer de filmar ficção com uma equipe mínima, do jeito que eu aprendi a trabalhar, dirigindo documentários. Fiz coisas na base da intuição do momento, que não conseguira fazer no primeiro filme por me sentir de mãos atadas pela envergadura da produção e pela inexperiência.

Foi o prazer que liberou seu sentimento?

Foi. Hoje, tenho a sensação de não estar dirigindo um filme, mas de ser parte dele. Devo muito à Daniela (*Thomas*) a descoberta de que ensaiar é tão importante no cinema como no teatro.

Para você, que viveu muitos anos no exterior, fazer *Central do Brasil* foi uma maneira de conhecer melhor o país?

Terra foi uma tentativa de entender o momento em que 1 milhão de brasileiros saíram daqui. Em *Central*, é a migração. Se você reparar bem, *Central* complementa *Terra*. O último fala da emigração, e *Central*, da migração interna. O motor narrativo de ambos é uma perda: a perda de um país e a perda de um pai.

O que você acha da entrada da TV Globo no mercado cinematográfico?

Acho que a Globo está entrando nisso por oportunismo. Ela se mete em todas as áreas em que exista viabilidade econômica. E, pela primeira vez, existe essa possibilidade no cinema brasileiro. Número um: isso é proibido por lei. As emissoras de TV são proibidas de captar recursos da lei do audiovisual para fazer cinema. A lei que está aí deveria, na verdade, gerar pluralidade na produção audiovisual brasileira, e não aumentar a concentração que hoje existe.

E fazer cinema para a televisão? Você acha que poderia melhorar o nível da TV e levar o cinema para mais gente?

É uma questão complexa. Nos Estados Unidos, as televisões são proibidas de fazer ficção. Só podem fazer jornalismo e esporte. Uma indústria se formou para alimentar não só as estações de sinal aberto como as de TV a cabo. Isso gera emprego e também uma pluralidade de pontos de vista. Não há esperança de que, no Brasil, a coisa vá mudar. No fundo, é uma questão que diz respeito à democracia. ▮

FOTOS RICARDO SÁ / WALTER SALLES JR. / PAULA PRANDINI

O Sertão Romântico dos Exilados

Em *Central do Brasil*, Walter Salles Jr. redescobre a narrativa sem ornamentos num filme sem qualquer esnobismo. Por Ivana Bentes

Central do Brasil é uma virada na carreira de Walter Salles Jr. A despeito de temas recorrentes — exilados de toda sorte, viajantes e desenraizados buscando um pai, um afeto ou um país —, o filme se afasta radicalmente da estética *take*, hollywoodiano-publicitária de *A Grande Arte* ou do virtuosismo estético e cinéfilo de *Terra Estrangeira*.

Redescobrindo a estética do real, a narrativa sem ornamentos, a fala despojada e o exílio dentro do próprio país, Walter Salles Jr. reencontra nesse filme o vigor que marca seu curta *Socorro Nobre*, documentário que inspirou *Central*. Filmes sobre "exilados" imaginários e reais (a presidiária, o artista Krajcberg — de *Socorro Nobre* —, a Dora que escreve cartas para analfabetos, o menino em busca do pai), que no meio do inferno vislumbram um paraíso frágil e fugaz.

Central do Brasil é um filme de iniciação-conversação sem qualquer esnobismo. Como em *Pixote*, de Hector Babenco, tece um mundo complexo de afetos entre um jovem à deriva e uma mulher mais velha, cafajeste-maternal. Iniciação do menino Josué (nome bíblico como o dos irmãos, carpinteiros), que descobre, na obsessão de reencontrar o pai, o sertão, a fome, a mentira, a desilusão, o afeto e a amizade. Conversão de Dora, a mulher cética, amarga, duvidosa, que redescobre, longe do massacre urbano, algo de maternal e vital. O objetivo do garoto, encontrar o pai, vai se esvaziando à medida que Dora vai se tornando uma espécie de mãe-companheira-objeto do desejo, o lugar do afeto perdido (Fernanda Montenegro acorda no colo do menino como o Pixote de Babenco adormece nos braços de Marília Pêra).

O mundo urbano de afetos em dissolução veloz (Othon Bastos, o caminhoneiro que foge de Dora) é contraposto ao cenário rural de afetos duradouros, mundo da fala, em que a palavra ainda vale algo, e as fotografias e cartas são objetos preciosos, que registram todas as promessas.

O filme vai mapeando esse Brasil das rodoviárias, estradas poeirentas, religiosidade exacerbada e pobreza. Viagem em busca do afeto perdido e de restos de solidariedade. A narrativa e os personagens oscilam entre a secura e o emocional numa certa romantização do que seria essa "digna miséria" sertaneja.

Apesar do diálogo com toda uma tradição do Cinema Novo (o transe de Dora na procissão com a câmera girando, as filmagens em Milagres e Vitória da Conquista — sertão glauberiano —, o lado documental da ficção, a celebração da cultura oral sertaneja), *Central do Brasil* se diferencia por retratar não o sertão violento e insuportável do Cinema Novo, mas um sertão lúdico, rude, mas inocente e puro, como os irmãos que acolhem Josué.

Sertão amistoso, onde a violência é interiorizada, como no encontro de Josué com a primeira família, calada e hostil. Na cena, com poucos diálogos e um preciso senso dramático, vemos o menino passar da euforia ao choro e frustação por não achar o pai. Nem o pai, nem o sertão correspondem às suas idealizações. A pobreza monótona e rude do sertão, sua violência surda, seriam mais "suportáveis" que o inferno urbano da Central do Brasil, com seus camelôs e cafajestes, como o filme parece apostar?

Central é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à "origem", e que sustenta sua aposta "utópica" sem reservas, daí o tom de fábula encantatória. Mas a corrida do menino no final (Pixote sertanejo?), apesar do *happy end*, talvez seja menos um apelo para que Dora fique naquele fim de mundo do que um último grito desesperado, que pede: não me deixe aqui!

Fernanda Montenegro no colo do menino Vinícius de Oliveira: cena que remete a *Pixote*, de Babenco

A adaptação para o cinema do mais famoso livro de Lima Barreto usa o sarcasmo para criticar o nacionalismo e arranca aplausos no exterior.

Por André Luiz Barros

O irônico renascer de Policarpo

Paulo José (nesta página, segurando o revólver) vive o anti-herói Policarpo Quaresma, personagem central do filme de Paulo Thiago

FOTOS DIVULGAÇÃO

"Vivendo numa reserva de sonho, adquirira a candura e a pureza d'alma que vão habitar esses homens de uma idéia fixa (...). A continuidade das troças feitas nos jornais, a maneira com que o olhavam na rua, exasperavam-no e mais forte se enraizava nele a sua idéia. À medida que engolia uma troça, uma pilhéria, vinha-lhe meditar sobre a sua lembrança, pesar-lhe todos os aspectos, examiná-la detidamente (...) e, à proporção que fazia isso, a sua própria convicção mostrava a inanidade da crítica, a ligeireza da pilhéria, e a idéia o tomava, o avassalava, o absorvia cada vez mais."

Esse de quem se fala, o fictício protagonista do brilhante romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911, se não é uma criatura idêntica ao criador, o escritor carioca Lima Barreto (1881-1922), é porque este era gato mais escaldado pela maledicência humana e se destacou, ao longo de uma vida tão trágica quanto hiperprodutiva, como um sarcástico até mesmo com as próprias vicissitudes: as expressões "reserva de sonho", "candura" e "pureza d'alma" são indícios da auto-ironia. Sem dúvida, Policarpo é idêntico

Primeira adaptação cinematográfica de um romance de Lima Barreto, *Triste Fim...* procurou manter-se fiel a trechos do livro, como o encontro (à direita) entre Policarpo (Paulo José) e Floriano Peixoto (Othon Bastos), então presidente da República. "É impressionante como Lima trata o marechal-de-ferro, o homem que implantou a República no país, amado, temido e odiado: sem a menor deferência, pondo abaixo qualquer sinal de reverência. E ainda o mostra palitando os dentes, como qualquer mortal", diz o diretor Paulo Thiago. Na foto acima, em primeiro plano, Antônio Pedro (à esquerda) e David Pinheiro

a muitos "grandes estudiosos, os sábios, e os inventores, gente que fica mais terna, mais ingênua, mais inocente que as donzelas das poesias de outras épocas", no dizer do próprio Lima, gente em processo de pura extinção hoje. Mas representa também um ser (com a dura especificidade de ser brasileiro) em sua busca de uma convicção que lhe dê forças para viver, e nisso pode assemelhar-se, em alguns momentos, a gente ainda existente.

Menos interessado em reviver o que havia de heróico no escritor carioca, bem como em sua criatura — o Major Quaresma —, o diretor Paulo Thiago lança nos cinemas, neste mês, sua versão cinematográfica do *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, interessado, sim, em discutir ética, e mais, ética brasileira, mas só se for num estilo leve, farsesco e cômico, que agradaria aos leitores mais bem-humorados de Lima, certamente. "O que me atrai no Lima é sua capacidade de falar de assuntos tão graves como o período político de Floriano Peixoto e uma possível ética no mando brasileiro de forma satírica, às vezes patética. É sua maneira de discutir o país", diz o diretor, que viu o público e a crítica presentes no último Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata aplaudirem, entusiasmados, seu filme. Transposta para o cinema, a história trágica (não poderia ser de outra forma, um ser tão eticamente puro como Policarpo solto na pradaria política brasileira: "Policarpo é o anti-Macunaíma", diz Thiago) vira uma bem costurada comédia com o ator Paulo José à frente, garantindo que o tom de farsa pretendido desde sempre pelo diretor não desandasse. "Para ele, a interpretação não é representação, é vivência. Leu toda a correspondência do Lima, foi-se envolvendo aos poucos, ao ponto de a equipe de apoio técnico chamá-lo por engano de Major Quaresma, em horário de almoço", conta Thiago. Melhor para quem queira conhecer na grande tela traços, mesmo que caricaturados, da idéia fixa do próprio Afonso Henriques de Lima Barreto, um mulato nascido pobre que venceu a origem por via da escrita, e só postumamente acabou vencendo o círculo de desprezo que o meio intelectual lhe devotou à época.

Espelho meio torto e sempre brilhante dos descaminhos do próprio Lima Barreto, o Policarpo Quaresma que chegará às telas é um pequeno funcionário público do Exército — como foi o próprio Lima —, que, preocupado com questões nacionalistas, escreve ao presidente da República um manifesto em favor do ensino do tupi-guarani nas escolas de todo o país. Alvo previsível de gozação generalizada em seu departamento e na vizinhança, acaba internado num sanatório — como o próprio Lima o foi algumas vezes, não por causa do nacionalismo, mas pelo alcoolismo a que chegou por conta do desprezo geral diante de seus contos e romances. No final, depois de ter ido morar numa fazenda e tentado mudar a situação agrária a partir de seu mísero sítio, e após ter voltado à cidade e assistido à contra-revolta de Floriano Peixoto, Quaresma acaba encontrando-se com o próprio marechal-presidente, mas na confusão de revoltas e toscas perseguições ideológicas acaba preso e condenado sem apelação, por conta de intrigas de ex-colegas. O monólogo de Quaresma sozinho na cela é considerado, até hoje, um dos textos mais impressionantes da literatura brasileira. "O personagem de Policarpo Quaresma é especialmente interessante pelo fato de ser um anti-herói da nacionalidade. É um homem comum, um funcionário público que enlouquece em busca de afirmar e defender, um tanto ingenuamente, as questões nacionais. Chega a escrever uma carta em tupi-guarani. Seu fim trágico espelha a questão da nacionalidade torta, mas o romance termina com um ato de heroísmo, forma mais rica que enobrece o personagem. Ele tem algo de Macunaíma e de herói romântico. Os dois personagens, Macunaíma e Policarpo, relacionam-se no imaginário brasileiro. São duas espécies de mitos não-heróicos, por desconstruírem a imagem sagrada e tradicional do herói, o que tem muito a ver com o homem brasileiro", diz Beatriz Resende, pesquisadora em literatura e especialista na obra de Lima Barreto, organizadora do livro *Cronistas do Rio*. O próprio Mário de Andrade admirava Lima Barreto: escreveu uma carta elogiosa em que comenta a obra do carioca. Mas Lima implicava com os modernistas, achava-os "grã-finos" demais. Por outro lado, em sua busca de uma suposta "linha evolutiva" vanguardista de linguagem brasileira, Mário de Andrade e seu grupo desprezavam a falta de transgressões lingüísticas nos livros de Lima. "Mário queria instaurar uma nova ordem estética e cultural e propor uma ruptura com a forma realista e culta de escrever, que caracterizava Lima", resume Thiago.

No cinema, o primeiro romance de Lima a ser adaptado (nesse item, a TV chegou primeiro: a novela *Fera Ferida*, da Rede Globo, era uma adaptação do conto "A Nova Califórnia") é mais fiel ao espírito do que ao estilo de escrita do livro. O tom de farsa na tela será levado por Giulia Gam — no papel da única defensora do pobre Major Quaresma, um dos poucos personagens femininos marcantes de Lima Barreto —, Antonio Calloni, Beth Coelho, Ilya São Paulo, Chico Diaz, José Lewgoy, Luciana Braga, Tonico Pererira, José Dumont, Davi Pinheiro, Nelson Dantas, Aracy Balabanian, Fernando Eiras e Othon Bastos, este como Floriano Peixoto, destacando-se na impagável cena em que Quaresma se encontra, cara a cara, com o então presidente da República, o homem forte do Exército e do governo. "É impressionante como Lima trata o marechal-de-ferro, o homem que implantou a República no país, amado, temido e odiado: sem a menor deferência, pondo abaixo qualquer sinal de reverência. E ainda o mostra palitando os dentes, como qualquer mortal", diz Paulo Thiago. Esse herói com caráter até demais, a ponto de consumi-lo numa tragédia brasileira, estava na mira de Thiago há alguns anos. O diretor recorre ao passado para buscar as razões de sua admiração pelo Major Quaresma e por seu artifice. "Quando eu era criança, ainda havia aquele ideal puro da política, representado por nomes como Eduardo Gomes ou Milton Campos, gente de cuja ética não se duvidava. Ora, Quaresma chega a escrever um memorial de salvação nacional para ser entregue ao presidente, como se ele, cidadão, reivindicasse a chance de intervir no debate sobre os rumos do país", diz o diretor.

O Que e Quando

Triste Fim de Policarpo Quaresma
Filme de Paulo Thiago. Adaptação do romance de Lima Barreto. Estréia este mês

Com orçamento total de R$ 3,4 milhões, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, o filme, por mais nacionalistas e locais que sejam suas questões, tem agradado a platéias estrangeiras (por exemplo, os argentinos que o viram em Mar del Plata) graças à simples verve do elenco capitaneado por Paulo José e Giulia Gam, e pelo tom cômico com que são abordadas questões caras a qualquer país, da arbitrariedade política ao apego à língua e aos traços culturais locais. "Uma boa charge no jornal hoje pode falar de forma mais contundente do que textos sérios. Nesse sentido, *Triste Fim...* é um filme internacional, numa época de globalização acelerada em que volta-se a discutir sobre questões nacionais", diz Paulo Thiago. "Grupos como o ETA, na Espanha, ou a guerra nos Bálcãs mostram povos tentando se agarrar ferrenha e desesperadamente aos poucos traços nacionais que ainda lhes restam." ■

Paulo José (acima, contracenando com Nelson Dantas) dedicou-se com tal ímpeto à pesquisa sobre o universo de seu personagem — chegou a ler toda a correspondência de Lima Barreto — que era chamado de "Major Quaresma" durante as filmagens. Abaixo, o ator ao lado de Giulia Gam, que vive a defensora de Policarpo, uma das poucas personagens femininas marcantes da obra de Lima

Quentin Tarantino conta a BRAVO! como dosou a violência e se tornou mais reflexivo em *Jackie Brown*, seu primeiro filme a falar baixo.

Por Carlos Helí de Almeida

Tempo de Maturidade

Quem espera ver banhos de sangue, gritaria e montagem histérica em *Jackie Brown*, o novo filme de Quentin Tarantino, vai acabar se decepcionando. O autor dos tensos, sanguinolentos e verborrágicos *Cães de Aluguel* e *Tempo de Violência* volta pisando macio, mais reflexivo, e falando mais baixo em seu terceiro longa-metragem, embora continue perambulando pelo submundo dos grandes e pequenos crimes.

Nessa nova e surpreendente virada de mesa, Tarantino resolveu, pela primeira vez, trabalhar sobre um texto alheio: *Jackie Brown* é uma adaptação do livro *Rum Punch* (*Ponche de Rum*), de Elmore Leonard, um dos mais festejados autores americanos de tramas policiais. Admirador incondicional do universo de Leonard (Tarantino atuou como produtor de *Get Shorty*, de Barry Sonnenfeld, inspirado num dos livros do escritor), com quem compartilha o fascínio por figuras criminosas, o diretor trouxe o universo do escritor para o seu quintal. A história de um grupo de pequenos contraventores falidos, que vêem a salvação num punhado de dinheiro sujo, foi transferida de Miami, onde se passa a trama original, para South Bay, subúrbio de Los Angeles de predominância negra e hispânica onde Tarantino foi criado. A anti-heroína mudou de nome e de cor: de Jackie Burke, branca, para a negra Jackie Brown.

Tarantino: nova e surpreendente virada de mesa

FOTO RANKIN/DAZED & CONFUSED/CAMARA PRESS

Quentin Tarantino em dois momentos: acima, em *Um Drinque no Inferno*; abaixo, à direita, com Pam Grier, escolhida para o papel da protagonista Jackie Brown. Pam, antiga estrela de produções *blaxploitation* – filmes de ação sobre negros, feitos por e para negros –, depois de quinze anos de ostracismo, foi "redescoberta" pelo diretor, a exemplo do que ocorrera em *Tempo de Violência*, com John Travolta. "O grande problema de Hollywood é o *casting* pouco criativo", diz Tarantino. "Só reconhecem os rostos que acabaram de ver no cinema"

No final do processo de adaptação, Tarantino sai com uma versão moderna dos velhos *blaxploitation movies* dos anos 70, filmes de ação feitos por e para a comunidade negra. A homenagem aos filmes de ação black fica mais óbvia na escalação do elenco principal: o papel-título é interpretado por Pam Grier, a grande estrela da safra *blaxploitation*, relegada ao ostracismo cinematográfico nos últimos 15 anos. *Jackie Brown* promete fazer pela carreira de Pam o mesmo que fez pela de John Travolta, que voltou à constelação hollywoodiana depois do sucesso de *Tempo de Violência*. Velho admirador de Pam, Tarantino inclusive tentou usá-la em seu filme anterior, mas o papel foi parar nas mãos de Rosana Arquette. "Descobri que ele era um grande fã meu quando visitei o escritório dele e encontrei pôsteres meus pendurados nas paredes", conta Pam, que se surpreendeu com o método de trabalho do cineasta. "Ele é um diretor dedicado, divertido, que dá total atenção aos atores. Cria um ótimo ambiente de trabalho, mas também é muito exigente: no período de pré-produção, ensaiávamos até 14 horas por dia."

Assim como Pam, sua personagem vive um momento decisivo na vida. Aos 40 e poucos anos, Jackie Brown é uma mulher sem perspectivas, uma aeromoça de uma pequena companhia aérea, que engorda o parco salário trazendo dinheiro sujo do México para o traficante de armas Ordell Robbie (Samuel L. Jackson). Robbie tem em Louis (Robert de Niro) um fiel escudeiro, e em Melanie (Bridget Fonda), a namoradinha da vez. Pressionada pelo agente federal Ray Nicolette (Michael Keaton) e pelo tira Mark Dargus (Michael Bowen), Jackie articula um plano para colocar os mocinhos contra os bandidos e ficar com um último carregamento de dinheiro. Nessa tarefa, Jackie ganha a simpatia e a ajuda de Max Cherry (Robert Forster), um agente de fiança que vê nela a sua última esperança amorosa.

Tarantino falou a **BRAVO!** sobre Jackie Brown, atores, fama e Hollywood. A seguir, trechos da entrevista, concedida em Londres:

BRAVO!: Quando todos esperavam um novo *Cães de Aluguel* ou mesmo um novo *Tempo de Violência*, você surge com *Jackie Brown*, um filme menos truculento, mais maduro. Qual a razão da mudança?

Quentin Tarantino: Cada um dos meus filmes é diferente um do outro. Eles têm diferentes andamentos, diferentes sentimentos. Não vejo *Jackie Brown* como um momento de mudança de direção da minha carreira. Ele apenas expressa um lado diferente de mim. Há muitos filmes diferentes dentro de mim, e todos são parte do que eu sou. Uma carreira interessante é aquela que a gente pode chamar de madura, mas que também proporcione diversão ao cineasta. Aqueles que esperavam que meus filmes virassem uma fórmula não me conhecem realmente. O que me deixa aborrecido é o fato de as pessoas falarem sobre os meus filmes como se eu tivesse feito uns seis. Essa gente não me conhece de verdade porque eu ainda não tenho uma obra considerável para eles provarem suas teorias. Ninguém pode dizer que me conhece bem só porque me viu no programa de entrevistas do Jay Leno. Você vai me conhecer se assistir aos meus filmes. E eles representam faces diferentes do mesmo Tarantino.

Em seus dois primeiros filmes você trabalha com um universo muito particular. Aí surge *Jackie Brown*. O universo de Elmore Leonard (autor de *Ponche de Rum*, que inspirou o novo filme) é o mesmo que o seu?

Na verdade, acho que *Cães de Aluguel* e *Tempo de Violência* não tratam de um mundo fantasioso. Eu os considero bem realistas. Parte do humor desses filmes vem do fato de que tudo é mostrado como na vida real, e não como ficção. Mas não vejo nada de mais no fato de o meu terceiro filme se passar no universo criado por outra pessoa. Embora eu tenha usado uma fonte alheia, basta uma pequena mudança para torná-lo diferente, meu.

Diminuir o tom de violência no novo filme foi uma decisão consciente?

Não, assim como enfatizá-la em *Cães de Aluguel* e *Tempo de Violência* também não o foi. Eles são o que são. *Jackie Brown* é o que é. O engraçado é que, na época em que *Cães de Aluguel* foi lançado, as pessoas se referiam a ele como o filme mais violento já feito. Em todas as críticas – e eu tive ótimas críticas – sempre havia um parágrafo alertando sobre o conteúdo violento do filme. *Cães de Aluguel* parece muito violento na primeira vez que assistimos, mas vai ficando menos e menos violento a cada vez que o revemos. E agora, cinco anos depois, é como se ninguém o interpretasse como um filme violento. Sou fã de melodramas e, logo depois do lançamento de *Cães de Aluguel*, assisti a um melodrama maravilhoso, feito nos anos 30, chamado *Back Street*, do John Stahl (*Esquina do Pecado*, de 1932). Há um grande senso de tragédia nesse filme, é como se um anjo da tragédia pairasse sobre os personagens o tempo todo, mesmo nos momentos mais suaves, porque você sabe que a história vai acabar de modo terrível. Essa é a base do melodrama. A tragédia funcionava como um personagem. Era o caso de *Cães de Aluguel*: a violência estava sempre presente, mesmo quando a cena não era violenta, mas era como se ela pudesse surgir a qualquer momento.

Seu faro para bons elencos ressuscitou a carreira de John Travolta e agora promete fazer o mesmo com a de Pam Grier e Robert Forster. Por que os filmes de Hollywood sempre mostram os mesmos rostos?

O grande problema de Hollywood é o *casting* pouco criativo. Mas não é uma atitude maliciosa, pensada para deixar bons atores longe do trabalho, ou uma estratégia puramente comercial. É pura ignorância, mesmo: eles simplesmente não conhecem os atores que têm, só reconhecem os rostos que acabaram de ver no cinema.

Em *Tempo de Violência* você conseguiu a adesão de grandes nomes do cinema internacional, como Bruce Willis, Uma Thurman e Rosana Arquette. Dessa vez você conquistou Robert De Niro, Michael Keaton e Bridget Fonda. Em geral, eles trabalham por uma percentagem da bilheteria. Essa facilidade cada vez maior para ter estrelas hollywoodianas é conseqüência da repercussão de seus filmes?

Acho que esses atores não são receptivos apenas ao tom da minha voz ao telefone. Eles são receptivos

Premiado, cultuado e reconhecido pelo público e principais estrelas do meio cinematográfico, Tarantino (acima), nos seus filmes anteriores, criou um universo próprio, o que não ocorre em *Jackie Brown*: o diretor baseou-se no livro *Ponche de Rum* (*Rum Punch*), do autor de romances policiais Elmore Leonard, para contar a história da personagem vivida por Pam Grier (abaixo)

FOTOS PRENSA TRÊS / DARREN MICHAELS / KEYSTONE / DARREN MICHAELS

Jackie Brown (Pam Grier, abaixo) é uma aeromoça de uma pequena companhia aérea, que, para reforçar o próprio salário, traz dinheiro ilegal do México para o traficante de armas Ordell Robbie, vivido por Samuel L. Jackson (à direita, de bermudas, ao lado de Robert De Niro, que no filme faz o papel de Louis, escudeiro de Robbie). "Definitivamente, as figuras marginais são mais fáceis de trabalhar quando você quer criar uma história", diz Tarantino

porque conhecem o meu trabalho. As pessoas gostam de trabalhar comigo não porque querem colaborar com um diretor de grandes estrelas de Hollywood; assim como eu não convido De Niro apenas porque preciso de uma superestrela no meu filme. O mais importante é que reagimos uns aos outros como artistas. Tenho vantagem sobre muitos diretores em Hollywood simplesmente porque venho de uma formação dramática. Eu tenho a confiança dos atores porque eles vêem os meus filmes, vêem como as performances são boas, sabem que quem está atrás da câmera é o criador daquele ambiente. Não estou dizendo que sou maravilhoso, mas, sim, que existe um monte de diretores que não sabe falar com os atores. Os atores são mitificados e os diretores não têm a menor idéia de como os atores fazem o que fazem. Eu poderia ter quem eu quisesse nesse filme, todos grandes estrelas, mas eu tento escolher os atores que têm a ver com os papéis. Robert Forster é perfeito para o seu personagem, assim como De Niro é o mais indicado para o dele. E não é legal ver toda aquela mistura?

Você transferiu a ação do livro de Leonard, que se passa em Miami, para South Bay, região de Los Angeles que tem uma grande comunidade negra, na qual você foi criado. *Jackie Brown*, aliás, é uma versão modernizada dos velhos *blaxploitation movies*, filmes feitos por negros, com negros e para negros?

É uma questão de afinidade com os negros. Quando você cresce cercado de muitos negros, você acaba se sentindo como um deles. Não é como se você quisesse ser um negro, você apenas se sente como se fosse um deles. É muito fácil para qualquer pessoa criada numa determinada sociedade de assimilar traços daquela cultura. Ela se torna parte de você. É o que eu sou. E não tem nada a ver com política, com racismo. Falo de mim, de como me sinto em relação aos negros. Não falo do ponto de vista político, mas do ponto de vista do coração.

Seus filmes são protagonizados por pequenos e grandes bandidos. De onde vem esse fascínio por tipos criminosos?

Definitivamente, as figuras marginais são mais fáceis de trabalhar quando você quer criar uma história. A partir do momento em que você introduz uma arma numa determinada situação, você consegue ter uma história. Se, nesse instante, eu tirar uma arma carregada do meu bolso, colocá-la na mesa e girá-la, você tem uma história para contar. Para os cidadãos comuns, ordeiros, os criminosos são fascinantes porque representam o caminho que eles não escolheram na vida. Nós, que respeitamos a lei, fizemos a escolha oposta, preferimos o mais difícil. Somos fascinados pelos que fazem a opção pelo crime mas, ao mesmo tempo, eles nos aterrorizam, nos exasperam, nos cansam, e ainda assim os romantizamos. ▮

FOTOS DARREN MICHAELS

A Questão Tarantino

A capacidade e a ousadia do diretor de *Jackie Brown* talvez consigam tirar o cinema do quarto de brinquedos

Por José Onofre

Quentin Tarantino é Hollywood legítimo, sem costura nem emendas. Para um garoto pobre, que não gostava de estudar e vivia num ambiente social sem perspectivas, o cinema foi um consolo, um motivador e um multiplicador da capacidade de sonhar. Milhões de garotos estavam nessa, mas ele era de Los Angeles e vizinho de Hollywood, que fabricava mais sonhos do que seria capaz de consumir. Na verdade ele nasceu em Knoxville, no Tennessee, mas a mãe se mudou para Los Angeles quando ele tinha dois anos, em 1965, indo morar em South Bay, um bairro onde predominavam negros e hispânicos.

Foi em L. A. que Tarantino fez seus parcos estudos e conseguiu precários empregos, até começar a fazer roteiros para o cinema (*Amor à Queima-roupa*, *Assassinos por Natureza*) e estrear como diretor-roteirista com *Cães de Aluguel*, de 1991. Em 1994 fez *Tempo de Violência*, ganhou o Oscar de Roteiro Original, a Palma de Ouro no Festival de Cannes e ressuscitou John Travolta. Recebeu o kit habitual de entrevistas, reportagens, capas de revista e textos incluídos em antologias de contos de literatura policial. Uma delas, bastante boa, está sendo publicada agora, no Brasil, pela Record, como primeiro volume de sua *Coleção Negra: Noir Americano (Pulp Fictions)*, organizada pelo inglês Peter Haining.

Bem, o senhor Haining, na sua *Introdução*, conta que é autor de três trabalhos semelhantes, modestamente se insinua como um especialista no gênero e, para cada um dos autores, dedica duas páginas do livro, nas quais fornece alguns dados biográficos, comenta a obra e o conto que escolheu. Sobre Tarantino ele diz: "O que Tarantino fez nos dois filmes (*Cães de Aluguel* e *Tempo de Violência*) foi pegar uma quantidade de clichês que tinham se tornado familiares nas revistas policiais baratas e lhes infundir vida nova". O sr. Haining conhece bem o *noir*, sua antologia está bem-feita, e as informações sobre escritores estão corretas. Mas o que ele diz sobre Tarantino é uma grande asneira, que, como de hábito, é dita com toda a convicção.

Não vale gastar muita pólvora com o sr. Peter Haining (de resto, um excelente nome para marca de uma cerveja de brio) — ele está apenas refletindo uma tendência de ver em qualquer trabalho contemporâneo a persistência de obras e autores dos primeiros 40 anos deste século. Nos anos 70 houve, realmente, um surto de nostalgia entre os novos cineastas e roteiristas, multiplicando-se as referências e citações. Assim como foi a grande década de Robert Altman e Sidney Pollack, a consolidação Coppola e Scorsese. A nostalgia, assim como veio, foi.

Quentin Tarantino não é um nostálgico tardio. *Cães de Aluguel* é um filme novo e original, no roteiro e na direção, e *Tempo de Violência* fez sucesso porque tinha novidades na história, nos diálogos e no perfil dos personagens, com uma direção de atores que os segura num clima *cool* e um tanto esnobe, enquanto Tarantino faz o filme em clima de alta temperatura. Tarantino, como ele mesmo diz nesta excelente entrevista a **BRAVO!**, não vai ficar preso a um modelo de filme, ser o especialista em massacres. Ele está no cinema pelo cinema, não apenas pelo filme policial com grandes tiroteios. Como roteirista ou como diretor de cena e de atores, é um criador de climas, tanto no silêncio como nos diálogos, que estão entre os melhores do cinema, no momento.

Há uma Questão Tarantino, claro. Há muito não se via uma estréia na direção tão bem-sucedida e um segundo filme se tornar quase um cult. Nem Spielberg ou Coppola arrancaram com tanta força.

A brutalidade de *Cães de Aluguel* não está apenas nos tiroteios. O filme tem um clima de violência o tempo todo. Nunca se sabe quando alguém vai puxar uma arma. Ele mergulha o espectador no porão de uma boçalidade irreprimível. Não há um momento de sanidade no filme, e se percebe, na conversa entre os organizadores e os assaltantes, que eles estão próximos de um desacerto. Não há confiança, e Tarantino cria, principalmente nos silêncios e nos olhares céticos, remotos, do ator William Madsen, aos poucos, o tom de paranóia que vai dominar o filme. Menos sufocante, *Tempo de Violência* tem um humor que está fora dos personagens, dos diálogos. É uma sutileza do diretor, a real capacidade de Tarantino de criar atmosferas, mover-se com mais leveza, tentando chegar ao que se passa entre as pessoas.

Ele gosta do melodrama e, nesta entrevista, faz comentários muito sensíveis sobre a dramaticidade. Está falando de clima, de movimentos mais lentos, de filmes menos simples. Hollywood tem trabalhado praticamente só em cima do humor, da violência e dos efeitos especiais. É um cinema sem sentimentos maduros, vive de emoções baratas, de andar numa montanha russa. Quentin Tarantino, que é capaz e tem ousadia, talvez consiga tirar o cinema do quarto de brinquedos.

Oscar: fato e ficção

A capacidade de Hollywood de produzir filmes só é menor do que a de construir mitos. Aqui, um pouco de realidade.

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles.

Leonardo DiCaprio e Danny Nucci (foto maior) em cena do favorito *Titanic*. Nos destaques, Cláudia Abreu (em *O Que é Isso, Companheiro?*, representante brasileiro na festa) e Kim Basinger, que concorre a Melhor Atriz Coadjuvante por *Los Angeles, Cidade Proibida*

De maio de 1929 – primeiro ano em que foram entregues os "prêmios e méritos da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas" – até hoje, a natureza do Oscar mudou dramaticamente: de celebração íntima da indústria em honra de seus luminares passou a ser, em primeiro lugar, um espetáculo de televisão, como uma partida de futebol ou as olimpíadas. Por ser um evento de mídia, assumiu um outro contorno: sua face interna ainda é a de celebração da excelência no cinema, atribuída aos profissionais por seus pares, um endosso, ainda que fugaz, de vida e de carreira. Mas seu uso externo é o que mais interessa: o Oscar é um poderosíssimo instrumento de marketing, em torno do qual filmes são lançados ou relançados, e bilheterias combalidas são reativadas. Seu poder como alavanca de divulgação é particularmente eficiente no mercado internacional – no qual, hoje, Hollywood recolhe 50% da sua receita.

"Não é segredo que planejamos nossos principais lançamentos internacionais em torno das possibilidades de premiação", diz um experiente executivo de marketing. "Se um filme tem algum potencial para indicações, faz sentido planejar seu lançamento entre dezembro e fevereiro, aproveitando tanto os Globos de Ouro quanto as nominações do Oscar." No mercado doméstico, o Oscar tem a capacidade de reavivar bilheterias pálidas. Foi o que aconteceu com *A Lista de Schindler*, em 1993, e com *Coração Valente*, em 1995 (em 1998, o filme da vez para a ressurreição comercial parece ser *Los Angeles, Cidade Proibida*, que já foi expandido de 300 para 800 telas na semana do anúncio das indicações).

Mas, para entender o que hoje significa o prêmio, é preciso enxergar além da superfície e desconstruir alguns dos persistentes mitos que, ao longo das décadas, acumularam-se sobre as estatuetas carecas mais cobiçadas do cinema:

Mito: os acadêmicos são senhores sisudos e mal-humorados, que não fazem outra coisa na vida senão ver filmes.

Realidade: longe disso. Os 5.173 membros da Academia com poder de voto são profissionais da indústria do cinema – de produtores a técnicos, de atores a executivos – que passam a maior parte do ano envolvidos em seus

próprios projetos: mal têm tempo para ver algo além dos filmes nos quais trabalham, ou os de amigos, conhecidos e rivais. Por isso o papel de "marqueteiros", divulgadores e estrategistas é tão importante — fazer com que os cabeças-de-voto (os que influenciam outros no seu círculo de amizades e de trabalho) vejam os filmes é uma batalha dura, que pode decidir uma indicação ou uma estatueta.

Mito: o voto dos acadêmicos é impessoal, isento, imparcial.

Realidade: para início de conversa, os 5.173 acadêmicos não só podem como devem votar nos seus próprios filmes ("isso é esperado deles, é uma prova de que eles acreditam no trabalho que fizeram", diz um integrante da instituição). Mais: eles podem e devem cabalar votos dos outros acadêmicos para seus filmes ou para filmes de amigos e associados — e, por extensão, tentar derrubar os desafetos (o que explica insistentes ostracismos como os de Woody Allen e Steven Spielberg, casos distintos, mas resistentes das idiossincrasias da Academia). O circuito de influências não pára aí: os acadêmicos consultam-se mútua e livremente na hora de votar, trocam votos entre si (do tipo "eu voto no seu canditado à Melhor Edição de Som se você votar no meu Melhor Ator Coadjuvante"), trocam votos por favores futuros (é bom lembrar que todos vão eventualmente trabalhar uns com os outros) e não são imunes ao charme e veneno dos divulgadores e estrategistas de campanha. Toda essa dança de influências e trocas é, dentro da regulamentação do prêmio, perfeitamente admissível e legítima.

Mito: o processo de escolha dos Oscars envolve todos os integrantes da Academia.

Realidade: as estatuetas são, de fato, o fruto do voto individual e secreto dos 5.173 acadêmicos com privilégio eletivo. Mas isso não se dá na fase das nominações. A única indicação escolhida por todos os membros é a de Melhor Filme. Todas as demais são produto dos votos das 13 subdivisões que reúnem os profissionais por especialização — atores, diretores, roteiristas, etc. São esses profissionais que votam na escolha de seus pares. As indicações de prêmios mais especializados ainda — como Filme Estrangeiro, Curta-Metragem ou Documentário — saem das escolhas de "comitês" de voluntários, que dificilmente incluem mais que uma dúzia de acadêmicos.

Mito: o Oscar tem o dom de mudar para sempre a carreira de um profissional de cinema.

Realidade: o efeito mais duradouro se faz sentir justamente nos segmentos menos glamourosos, compostos por técnicos — montadores, maquiadores, diretores de arte, etc. — que são afetados de um modo positivo e longevo (em bom português: seus salários e ofertas de trabalho aumentam astronomicamente). Mas alguém ainda se lembra quem foi o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante de 1987? ■

Com a avalanche de prêmios previstos para *Titanic*, os demais concorrentes estão pouco cotados na bolsa de apostas relativa ao Oscar. Mas não é apenas o sucesso de James Cameron que trouxe indicações a reboque: *Melhor É Impossível*, do diretor James L. Brooks, além de concorrer a Melhor Filme, tenta, com Jack Nicholson — numa das interpretações mais elogiadas do ano — e Helen Hunt, arrebatar as estatuetas de Melhor Ator e Atriz, respectivamente. O filme também figura nas listas de categorias como Ator Coadjuvante (Greg Kinnear), Montagem, Trilha Sonora e Roteiro Original. Acima, Nicholson (na pele de um escritor agressivo e mal-educado) e Hunt em cena

Os Favoritos

Quem pode ganhar nas principais categorias

• Filme – Favorito: *Titanic*, que representa redenção triunfal da indústria. No páreo: *Los Angeles, Cidade Proibida*, outro atestado de qualidade de Hollywood, numa escala mais íntima. Por fora: *Gênio Indomável*. Independente, pôs areia na disputa.

• Diretor – Favorito: James Cameron, cuja premiação significaria dizer, ao mesmo tempo, "desculpe" e "obrigado". No páreo: Curtis Hanson, como glorificação do diretor pé-de-boi, o que sempre cai bem. Por fora: Gus Vant Sant, independente e gay. Mais arriscado, é difícil.

• Atriz – Favorita: Judy Dench, que ganhou o Globo de Ouro, é inglesa e faz a Rainha Vitória (precisa mais?). No páreo: Kate Winslet, só se os acadêmicos resolverem coroar *Titanic* de louros. Por fora: Helena Bonham Carter, inglesa, com bom lobby, mas filme pouco visto.

• Ator – Favorito: Peter Fonda, que está a cara do pai, andou comendo o pão que o diabo amassou e incentiva a versão generosa da Academia. No páreo: Robert Duvall, montado na campanha mais agressiva deste Oscar. Por fora: Jack Nicholson, ainda o lobo solitário dessas paragens.

• Filme estrangeiro – Favorito: O holandês *Character*, o ótimo filme de Mike Van Diem, ex-bolsista da Academia (essas coisas contam...). No páreo: O alemão *Além do Silêncio*, que levou os acadêmicos às lágrimas. Por fora: *O Que é Isso, Companheiro?* tem campanha impecável da Miramax e da família Barreto, mas há a dificuldade dos acadêmicos de achar o Brasil no mapa.

FOTO RALPH NELSON

A Áustria alternativa

Mostra traz a vanguarda do cinema do país desde 1955

De 3 a 15 de março, o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, exibe a mostra *Vanguarda Austríaca no Cinema*, que contará com a participação dos diretores Mara Mattuschka (*Parasympatica*) e Hans Scheugl (*Hernals*), além de palestras e de um apanhado dos filmes produzidos na Áustria entre 1955 e 1993. "É um país que faz uma pesquisa de linguagem própria, não copia o modelo americano", diz Luiz Felippe Rosenburg, produtor da mostra. "A ousadia das produções pode servir de modelo para o novo cinema brasileiro."

Parasympatica, de Mara Mattuschka: linguagem própria

Luzes Urbanas

Um documentário sobre poetas, compositores e suas cidades

Cidades brasileiras – Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo – na visão de seus poetas e compositores são o tema do primeiro longa-metragem do cineasta Daniel Augusto, de 25 anos. *Mapas Urbanos* deve ser exibido na TV ainda neste semestre e no cinema até o fim do ano. São 28 depoimentos de nomes como Caetano Veloso, João Bosco, Margareth Menezes, João Donato, Itamar Assumpção e Braguinha. O filme também traz curiosidades: segundo Paulo Vanzolini, Adoniran Barbosa foi questionado por escrever o verso "Moro em Jaçanã" (na letra de *Trem das Onze*), quando o uso comum é "moro no Jaçanã". Sem titubear, Adoniran respondeu: "E eu lá sei onde fica isso!?". – DANIELA ROCHA

Mapas Urbanos: o rosto das cidades brasileiras segundo artistas como o repentista baiano Bule-Bule (acima)

Truques da graciosa astuta

Carla Camurati adapta ópera de Pergolesi para o cinema

La Serva Padrona ("a criada patroa") é o novo longa-metragem dirigido por Carla Camurati (de *Carlota Joaquina, Rainha do Brasil*). Adaptação da obra do italiano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), um dos precursores da ópera bufa, conta a história da criada graciosa e astuta que conquista o amor do patrão com pequenos truques. O filme, com orçamento de apenas R$ 300 mil, foi rodado durante a montagem da ópera dirigida por Carla no palco do Teatro Sesi-Minas, em Belo Horizonte, no fim de 1996. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Camurati: filme de R$ 300 mil

Cenariobrás

O Brasil para cineasta estrangeiro ver em CD-ROM

A Embratur lançou o CD-ROM *Locations Brazil*, com informações em português e em inglês sobre cenários existentes no país. Destinado a produtores de cinema, televisão, vídeos e publicidade, o CD traz dados sobre clima, população, hábitos e culinária típica de todas as regiões e Estados. Há aspectos legais – Lei do Audiovisual, Lei Rouanet e como obter visto de entrada para quem vem trabalhar no país –, fotos e trechos de filmes turísticos, além de dicas: "Recomenda-se levar sacos plásticos para proteção de equipamento fotográfico no caso de chuvas repentinas, assim como o uso de sílica gel para evitar fungos nas lentes", diz o texto que trata da Amazônia.

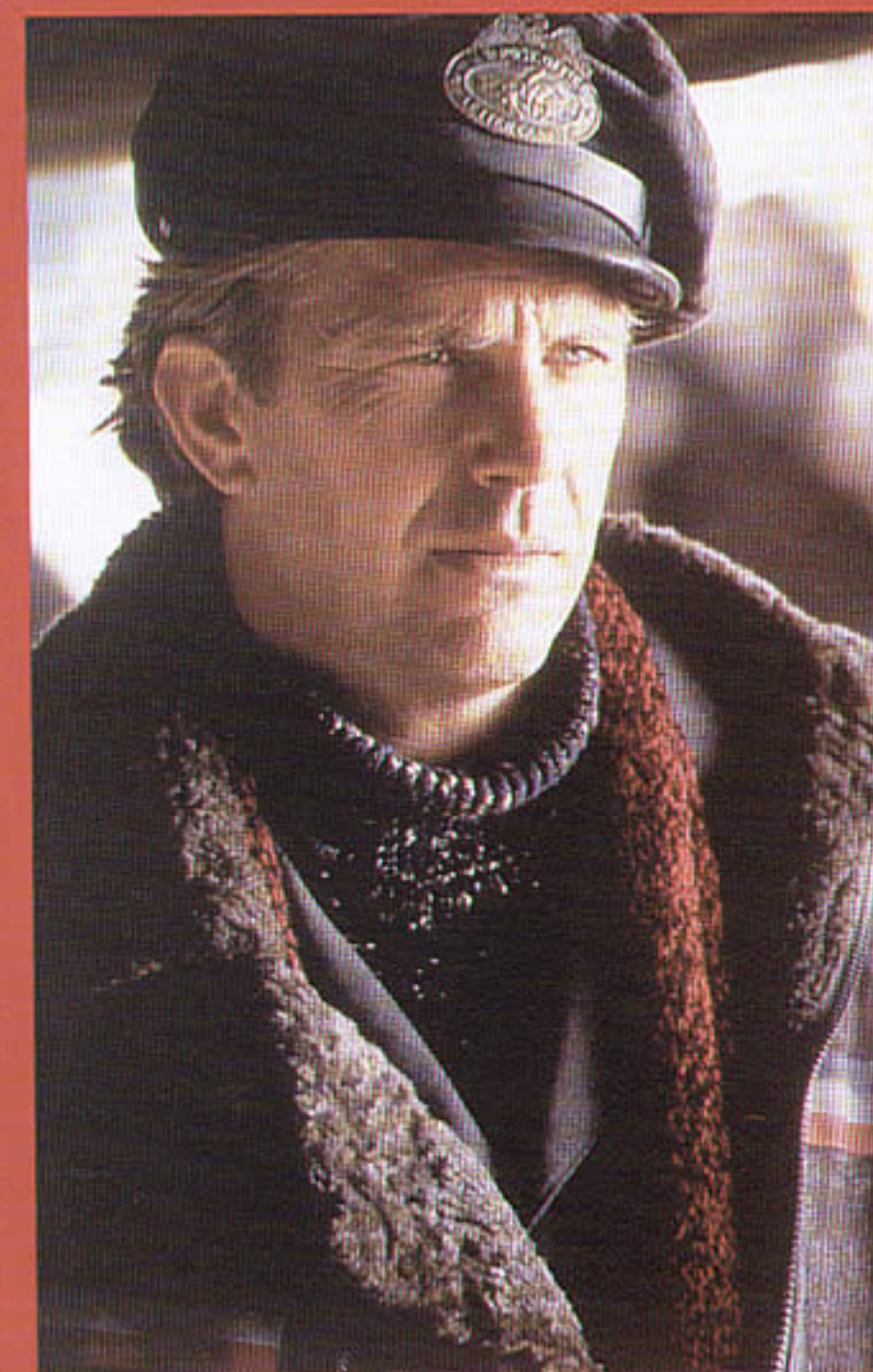
FOTOS DIVULGAÇÃO / WLADIMIR FONTES/DIVULGAÇÃO / PEDRO AGILSON/DIVULGAÇÃO

A Mensagem das Bilheterias

É hora de Hollywood perceber: o público quer bons espetáculos, não grandes nomes

A mais recente edição da *Entertainment Weekly* traz o onipresente *Titanic* na capa. A proposta — a revista anuncia com trombetas — é mostrar como o filme de James Cameron vai mudar Hollywood. Na reportagem, as conclusões da equipe da *EW* assemelham-se muito às antecipadas nesta coluna, um mês atrás. Um comentário, contudo, reflete a angústia que, hoje, atinge muitas das agências de talento da cidade: o acachapante sucesso de *Titanic* estabelece, de uma vez por todas, que não é preciso uma megaestrela para que um filme estoure na bilheteria.

A suspeita não é nova: sucessos recentes como os dois *Parque dos Dinossauros* e *Independence Day* e antigos como a trilogia *Guerra nas Estrelas* (que tinha um Harrison Ford ainda na fase "o famoso quem?") já faziam piscar com insistência uma alarmante luzinha vermelha: é bem possível, tais filmes diziam, que os salários milionários que os estúdios se sentem compelidos a pagar para garantir a presença dos astros em seus projetos estivessem muito mais bem empregados num bom diretor, num bom roteiro, em efeitos especiais de primeira linha.

Agora — em que pese, com o devido respeito aos fãs, o charme juvenil de Leonardo DiCaprio — as centenas de milhões amealhadas por *Titanic* provam que, na realidade, o grande público prefere um bom espetáculo com caras menos conhecidas às velhas caras de sempre num espetáculo medíocre.

O fiasco de *O Mensageiro*, de Kevin Costner (acima, em cena do filme), é sintomático de um dos grandes erros de Hollywood: aposta-se em grandes estrelas e deixam-se de lado investimentos em roteiros interessantes, bons diretores e efeitos especiais de primeira linha – tudo o que *Titanic*, o sucesso do ano, tem de sobra

Como se isso não bastasse, há ainda o reverso da medalha: o fracasso igualmente acachapante, no mesmo período, de *O Mensageiro*, uma descomunal *egotrip* dirigida, produzida e estrelada por Kevin Costner, que, além de levar uma chuva de tomates da crítica, rendeu US$ 17 milhões — bilheteria equivalente a de um filme independente.

A lição, se verdadeira, demora a ser absorvida por uma indústria tradicionalmente resistente a mudanças. Na virada do ano, anunciou-se com grande estardalhaço que Mel Gibson havia, enfim, concordado em estrelar um quarto filme da série *Máquina Mortífera* — à força de um cachê de US$ 25 milhões.

Mas isso é brincadeira comparado com outros contratos ainda mais custosos a longo prazo: os *overall deals*, arranjos pelos quais as estrelas mais cobiçadas recebem carta branca para criar, desenvolver e produzir seus próprios projetos — às custas dos estúdios, que se comprometem não apenas a bancar os filmes, mas também a dar uma sala e pagar os salários dos funcionários da produtora dos astros (que, em geral, são seus bons amigos do tempo da faculdade). Costner e sua TIG Productions (batizada com o apelido da mãe do ator) têm um desses *deals*. Veteranos como Tom Hanks, Michael Douglas, Bruce Willis e Demi Moore tambem têm, assim como recém-chegados do porte de Matthew McConaughey, George Clooney e até a pós-adolescente Alicia Silverstone.

Por quê? Porque Hollywood não é uma indústria regida pelo bom senso: é uma terra de redes, de conexões pessoais, em que as boas graças de alguém que é percebido como valioso — no caso, o ator — valem muito mais que qualquer balança de pagamentos. Hollywood, explica um produtor, é uma terra movida a ansiedade: ninguém quer ser responsável por um erro. E, sobretudo, ninguém quer ter inimigos. A qualquer preço.

FOTO DIVULGAÇÃO

A ARTE DE ABORRECER

O policial *The End of Violence*, novo filme de Wim Wenders, esbarra em sua incapacidade de prender a atenção do espectador

Por André Barcinski

The End of Violence, novo filme do alemão Wim Wenders, prova mais uma vez que a soma de boas idéias não resulta, necessariamente, num bom filme. Há muito o que se admirar na obra, mas o resultado final é insatisfatório por causa da fraqueza da trama.

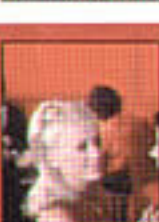
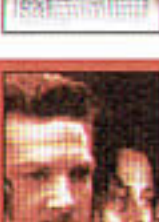
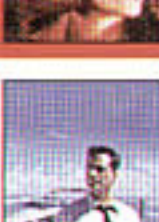
O filme tem uma estrutura fragmentada: a história é contada a partir de dois personagens principais, Mike Max (Bill Pullman), um produtor hollywoodiano especializado em filmes ultraviolentos, e Ray Bering (Gabriel Byrne), um agente do governo que trabalha num projeto secretíssimo, envolvendo um sistema eletrônico de vigilância policial que consegue monitorizar tudo o que acontece em Los Angeles.

Bering percebe que o tal sistema é, na verdade, um pesadelo de dimensões orwellianas e decide botar a boca no trombone. Envia uma cópia do projeto para Max na esperança de que ele divulgue o segredo. Mas o produtor é seqüestrado e desaparece. Bering usa, então, o sistema de vigilância para descobrir o que aconteceu com Max. Daí entram em cena dois outros personagens: Doc Block (Loren Dean), um policial que investiga o sumiço de Max, e Paige Stockard (Andie MacDowell), mulher do produtor, mais preocupada com o dinheiro do marido do que com sua saúde.

É evidente que Wenders e seu co-roteirista, Nicholas Klein, estavam mais interessados em fazer um estudo sobre o isolamento humano e a decadência moral de nossa sociedade do que em contar mais uma história policialesca. E o filme realmente consegue passar uma sensação de solidão e melancolia. O cenário escolhido, aliás, não poderia ser melhor: Los Angeles, a menos humana das metrópoles americanas. O produtor de cinema mora numa mansão de frente para o mar e só interage com seus subordinados por meio de um *laptop*. Já Bering trabalha num observatório, vistoriando as imagens da cidade captadas por satélite. Ambos são homens isolados, frios e melancólicos. Max ignora solenemente sua mulher, e Bering só tem a companhia do pai doente (interpretado pelo cineasta Samuel Fuller, ídolo de Wenders).

Ninguém pode acusar *The End of Violence* de modéstia: o filme tem grandes aspirações. A inspiração de Klein e Wenders também parece ter vindo dos filmes paranóicos e claustrofóbicos de Kubrick (especialmente *Laranja Mecânica*, de 1971) e Fuller (*Paixões que Alucinam*, de 1963). Nada muito original, porém louvável. O problema é que Wenders não consegue criar uma história que prenda a atenção do espectador e acaba desperdiçando suas boas idéias numa trama modorrenta. Assistir a esse filme é como comer um bolo feito de vários ingredientes deliciosos, mas com uma massa intragável. O espectador fica obrigado a pinçar o que o filme tem de bom enquanto deixa de lado o seu recheio.

O artifício de estruturar o filme em pequenas historietas que se sucedem paralelamente também não deu resultado. Essa, aliás, é uma verdadeira obsessão do moderno "cinema alternativo" americano. Cada vez mais roteiristas escrevem narrativas fragmentadas, de múltiplos personagens. Porém, em vez de ser uma opção estética, essa mania reflete, sim, a incapacidade dos novos roteiristas de escrever uma história linear, com começo, meio e fim. O resultado é freqüentemente desconexo e chato, e *The End of Violence* sofre desse mesmo mal.

É irônico que Wenders tenha usado Samuel Fuller como ator. Afinal, ninguém captou a paranóia no cinema como o veterano diretor. Fuller, já combalido por sucessivos derrames e enfartes, fez um esforço heróico para atuar e morreu poucas semanas depois de encerradas as filmagens sem ver o filme pronto. Se estivesse com saúde, certamente teria dado uma lição ao seu colega: "Não aborreça o público!".

Andie MacDowell (acima) faz o papel de Paige Stockard, mulher do produtor de cinema Mike Max (Bill Pullman), numa trama que tenta, sem sucesso, fazer um estudo sobre o isolamento humano e a decadência moral da sociedade moderna

The End of Violence (ainda sem título em português). Novo filme de Wim Wenders, que deve estrear no Brasil no final deste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Morangos Silvestres** (*Smultronstället*, Suécia, 1957), 1h30. Drama (relançamento). *Póster do filme.*	O sueco Ingmar Bergman dirige o filme que, juntamente com *O Sétimo Selo* (também de 1957), deslanchou seu culto como patrono do cinema de arte nas décadas de 50 e 60.	As atrizes-assinatura Ingrid Thulin e Bibi Andersson atuam junto do veterano cineasta Victor Sjostrom trabalhando do outro lado da câmera.	Um velho médico (Sjostrom), viajando em companhia da filha (Thulin) para receber uma honraria, revê sua vida e reexamina sua frieza e incapacidade de dar e receber amor.	É interessante verificar se a angústia requintada da virada dos 50 para os 60 – da qual o filme, agora em cópia restaurada, é expressão – ganha ou perde à luz da virada do milênio.	Bergman mistura os planos reais, de memória e de sonho – um estilo intensamente pessoal, que influenciaria cineastas tão diversos quanto o canadense Atom Egoyan (*The Adjuster*, 1991) e o norte-americano Woody Allen.	"É um filme muitas vezes denso demais em seu incessante matraquear filosófico, mas permanece na história do cinema como uma aguda análise visual da existência humana." (*Variety*)
NO BRASIL	**Midnight in the Garden of Good and Evil** (EUA, 1997), 2h32. Drama. *Póster do filme.*	Clint Eastwood é o mais prolífico dos atores-diretores. Esta é sua 21ª direção .	Kevin Spacey, John Cusack e duas interessantes estréias femininas – Alison Eastwood, filha de Clint, e a drag queen Lady Chablis – são as atrações.	Um jornalista nova-iorquino (Cusak) se vê arrastado pelo turbilhão de um estranho crime ocorrido numa bela cidade da Georgia: um proeminente restaurador e antiquário (Spacey) é levado a julgamento pelo assassinato de seu jovem assistente. Baseado no best-seller do jornalista John Berendt.	O filme possibilita uma viagem pelo misterioso e fascinante mundo do grupo Savannah – captado muito melhor, é verdade, no panorâmico livro de Berendt – com um grupo de excelentes atores.	A trilha musical traz puro blues, jazz, grandes baladas – assinadas por um dos mais ilustres filhos de Savannah, Johnny Mercer.	"Na sua essência, o filme é um *As Mil e Uma Noites* gótico do sul, repleto de histórias estranhas, fascinantes e sem sentido, entre as quais a trama quase incidental do crime. Mas o filme optou por fazer o oposto, enxugando as histórias e amplificando a trama de mistério." (*Los Angeles Times*)
NO BRASIL	**O Amor Está no Ar** (Brasil, 1997), 1h25. Drama romântico.	Amylton de Almeida, jornalista, escritor, dramaturgo, crítico de cinema e cineasta, morreu em 1995, antes de ver o resultado de sua única incursão no cinema.	**Eliane Giardini** *(foto)*, atriz da TV e do teatro, venceu o prêmio de melhor atriz em Cannes por sua atuação como protagonista, ao lado de **Marcos Palmeira** *(foto)*. Paulo Betti, Collete Dantas e Margareth Galvão são os coadjuvantes.	Uma mulher de 40 anos, culta e abastada, apreciadora de Wagner, apresenta músicas do capixaba Roberto Carlos em um programa de rádio popular de Vitória. Solitária, envolve-se com um jovem de 22 anos desempregado e semi-analfabeto e enfrenta diferenças sociais e culturais.	São duas estréias: a do crítico como cineasta e a do Espírito Santo em longa-metragem. O diretor procede a uma crítica da razão amorosa nos dias que correm, apontando a diluição de valores e o esgarçamento da sensibilidade.	Embora inspirado na ópera Tanhaüser, de Wagner, presente na trilha sonora, o filme também inclui músicas de Roberto Carlos, nascido no Espírito Santo. Repare na cuidada iluminação e cenografia e no jogo de sombras e espelhos.	"Não é apenas mais uma história de amor e desilusão. Amylton de Almeida tinha uma bagagem cinematográica rica e deixou que suas influências fluíssem no texto e subtexto do filme." *(A Gazeta, Vitória)*
NO BRASIL	**Sete Anos no Tibete** (*Seven Years In Tibet*, EUA, 1997), 2h19. Drama de aventura.	Jean-Jacques Annaud dá seguimento a uma obra que inclui filmes como *O Nome da Rosa* (1986), *O Urso* (1988) e *Preto e Branco em Cores* (1976).	**Brad Pitt** *(foto)* prova ser mais que um galã, acompanhado de David Thewlis e 150 tibetanos, incluindo 75 monges budistas de comunidades tibetanas da Índia que presenciaram a invasão do Tibete pela China.	Os primeiros anos do Dalai Lama são narrados pelo aventureiro Heirich Harrer (Pitt), que alcança o Tibete depois de escapar de um campo de concentração na Índia. Lá torna-se assessor do 14º Dalai Lama, então com 9 anos, e adere ao budismo. Com a invasão chinesa, são perseguidos e abandonam o país.	Heinrich Harrer, alpinista escocês autor do best-seller homônimo que originou o filme, é considerado um dos maiores exploradores deste século. O filme conta a história real de Harrer e mostra o Tibete proibido e a luta contra a opressão da China.	David Bowie participa da trilha, com o rhytm & blues *Seven Years In Tibet* (o músico pediu "liberdade para o Tibete" durante um show). Por "glorificar o dalai-lama", o diretor foi proibido de filmar no Tibete pelas autoridades chinesas, o que o levou a recorrer à paisagem semelhante encontrada na Argentina, no sopé dos Andes.	"Jean Jacques Annaud teve êxito em capturar a magnificência da região montanhosa do cenário, recorrendo aos Andes da Argentina para substituir os picos do Tibet. Esse é o *O Último Imperador* de Annaud, porém com menos substância." *(San Francisco Examiner)*
NO BRASIL	**Os Guarda-Chuvas do Amor** (*Les Parapluies de Cherbourg*, França, 1997), 1h35. Romance/musical (relançamento).	Relançamento do terceiro e mais bem-sucedido projeto de longa-metragem de Jacques Demy, de 1964.	Uma jovem e radiosa **Catherine Deneuve** *(foto)* brilha ao lado de Nino Castelnuovo, Anne Vernon e Marc Michel.	Na cidade portuária de Cherbourg, um rapaz (Castelnuovo) alista-se no exército, deixando para trás a namorada grávida (Deneuve). Ao voltar, descobre-a casada com outro – e ele mesmo envolve-se com uma velha amiga.	A proposta de um filme inteiramente cantado – forma retomada décadas depois, duas vezes, por Alan Parker – já era ousada em 1964, quando o cinema rumava para a *verité* e o cinismo. Como será agora, em que os videoclips já nutriram duas gerações de espectadores?	Repare na beleza iridescente de Deneuve, nos tons doces, de bala, da direção de arte (enfatizada pela excelente fotografia de Jean Robier) – e na maravilhosa trilha musical de Michel Legrand.	"Com um tema aparentemente banal e sentimental na superfície, Demy consegue evitar estas armadilhas pela mistura bem dosada de emoção, compaixão e rigor narrativo." (*Variety*)
NO EXTERIOR	**Blues Brothers 2000** (EUA, 1998), 2h03. Comédia musical.	John Landis, consagrado pelo primeiro *Os Irmãos Cara-de-Pau* (1980), também diretor de *Um Lobisomen Americano em Londres*, assina essa seqüência.	**Dan Aykroyd** *(foto)* reprisa o papel do bluesman Elwood Blues, junto de uma nova banda: John Goodman interpreta um *bartender*, e J. Evan Bonifant é um garoto órfão sob os cuidados de Aykroyd.	A história começa com Elwood saindo da prisão. Seu parceiro, Jake, interpretado pelo brilhante John Belushi (morto em 1982), está morto, o orfanato onde cresceram foi demolido, a polícia não acredita em sua recuperação. Uma nova missão divina leva Elwood a reunir a banda e participar de um concurso.	A atração é uma banda formada por B.B. King, Bo Diddley, Eric Clapton, Steve Winwood e aí por diante, que compete com os Blues Brothers em um concurso. As cenas de perseguição policial nas estradas do coração dos Estados Unidos são diversão garantida.	Dessa vez o objetivo não é combater a disco music, como no filme anterior, mas a música eletrônica. Uma causa que conta com o auxílio das participações de Aretha Franklin, James Brown, Wilson Pickett, Sam Moore, Erikah Badu e Johnny Lang, mesclando a nova e a velha gerações do blues, jazz e soul.	"O melhor de *Blues Brothers 2000* é a presença de astros do blues e rythm & blues, incluindo participação de James Brown, Wilson Pickett, B.B. King e Aretha Franklin. A telentosa e obstinada Blues Brothers Band também está de volta com toda força." *(USA Today)*
NO EXTERIOR	**Great Expectations** (EUA, 1998), 1h51. Drama.	Alfonso Cuarón, diretor sensível que tem sabido evitar o estereótipo "latino", estabelece uma sólida reputação como adaptador de obras literárias (*The Little Princess*, 1996).	Duas das mais radiosas novas estrelas – Gwyneth Paltrow e Ethan Hawke – são secundadas por veteranos de grande porte: Anne Bancroft, **Robert DeNiro** *(foto)*.	Finn Bell (Hawke), um órfão com talento para a pintura, cresce sob a estranha tutela de uma milionária excêntrica e reclusa (Bancroft) – e nutre paixão secreta pela sobrinha dela (Paltrow), que, por sua vez, está sendo expressamente educada pela tia para torturar os homens e vingar uma desfeita sofrida no passado.	Será mesmo possível trazer uma novela do século 19, repleta de detalhes e agudo comentário social, para a América dos anos 80, onde a noção de "sucesso" é radicalmente diferente da experimentada por Charles Dickens, que originou o filme?	A peculiar narrativa adotada por Cuarón – barroca, lírica, exagerada às vezes –, fiel à obra de Dickens, ancora a história no ponto de vista de seu protagonista: o que realmente aconteceu importa menos do que como Finn/Hawke o recorda.	"Uma versão fantasiosa e livre da novela clássica de Charles Dickens sobre a tortuosa ascensão social de um rapaz pobre, esta belíssima produção deixa a desejar em termos de profundidade emocional e tensão dramática." (*Variety*)
NO EXTERIOR	**Ulee's Gold** (EUA, 1997), 1h53. Drama.	Victor Nuñez é um veterano das trincheiras independentes.	**Peter Fonda** *(foto)* destaca-se num papel intensamente reminiscente de seu pai, Henry. Estão ainda no filme Tom Wood, Christine Dunford e Patricia Richardson.	Ulee (Fonda), um solitário apicultor da Flórida, tem sua pacata vidinha alterada dramaticamente quando seu filho (Wood), cumprindo pena por furto, pede que ele abrigue a nora (Dunford), uma viciada em drogas e mãe das duas garotas que Ulee já vem criando com extrema relutância.	O filme vale por Peter Fonda, no primeiro papel a utilizar com sabedoria um talento malversado – e visivelmente apurado com a idade. O papel já lhe rendeu um Globo de Ouro – e deve lhe trazer um Oscar, vinte e oito anos depois de *Sem Destino*.	Fonda – com seus gestos medidos, a sutileza de um rosto em perpétuo movimento e uma curiosa interação com a abelhas (que seu pai também criava e que, no filme, são cem por cento verdadeiras) – prova que o talento está nos genes.	"Este é o melhor trabalho de Victor Nuñez, belo e sincero, um oásis de humanidade numa temporada de hipérbole furiosa." (*New York Times*)
NO EXTERIOR	**The Gingerbread Man** (EUA, 1998), 1h55. Drama.	O filme é dirigido pelo grande e idiossincrático Robert Altman.	São atrações: um inusitado **Kenneth Branagh** *(foto)*, num papel fora do seu habitual, **Embeth Davidtz** *(foto)*, Robert Duvall e, num de seus últimos papéis antes de ser preso, acusado de porte de cocaína, Robert Downey Jr.	Um advogado (Branagh) da Georgia se vê compelido a defender uma bela mulher (Davidtz) que se diz ameaçada pelo próprio pai – mas nem tudo é o que parece, e as investigações de um detetive (Downey Jr.) contratado lançam mais trevas que luz na história baseada no livro de John Grisham.	O talento definitivamente perverso de Altman está à solta no universo bom-moço de Grisham. É notável como um olho descompromissado pode criar tão facilmente um mundo gótico e sensual.Um *noir* legítimo.	Os pontos altos são Kenneth Branagh – deliciando-se com o desafio de compor (com sucesso) um competente sotaque sulista –, a trilha musical de Mark Isham, *blue* sem ser óbvia, e o crescendo de suspense da meia hora final do roteiro.	"Numa história de sedução, o verdadeiro sedutor é Altman – ele nos faz acreditar que vamos assistir a um sutil estudo de personalidades e acaba nos enredando em complexos nós narrativos, que mexem profundamente com nossas emoções." (*Entertainment Weekly*)
NO EXTERIOR	**Spanish Prisoner** (EUA, 1998), 1h50. *Thriller*/Drama.	David Mamet, também roteirista, romancista e dramaturgo, é diretor de *Jogo de Emoções* (1987), *As Coisas Mudam* (1988), *Homicídio* (1991) e *Olleana* (1994).	**Campbell Scott** *(foto)* e Steve Martin, acompanhados de Bem Gazzara e Rebecca Pidgeon, têm interpretações elogiadas pela crítica.	Joe Ross (Scott), jovem executivo de Nova York, é enviado a uma convenção no Caribe para divulgar sua estratégia de marketing revolucionária, mas não obtém a gratificação esperada. Lá conhece Jimmy Dell (Martin), milionário enigmático que o envolve em uma trama repleta de decepção, ilusão e intriga.	Vale conferir o desempenho de Steve Martin, agora também em papéis mais sérios, ao lado de um Campbell Scott perfeito na caracterização do protagonista. Os diálogos característicos que pontuam os desdobramentos intrincados da narrativa de Mamet sempre desafiam os lugares-comuns.	Há uma influência explícita de Hitchcock no filme. O diretor é referência constante de Mamet, que confessou ter sofrido fortes influências de *O Homem Que Sabia Demais* e *O Sabotador*.	"É o tipo de *thriller* para se ver várias vezes, só para se certificar de que nenhuma pista ou reverso foi perdido. É um *noir* belamente construído, além de entretenimento de arte para o público que quer estar engajado, desafiado e surpreso." *(Variety)*

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

No trabalho da companhia baiana, danças típicas brasileiras integram composições coreográficas que fundem técnicas de balé clássico e moderno, a exemplo da coreografia *Maculelê* (foto)

Um salto para o mundo

Cultuado pela crítica e pelo público no exterior como reinventor da chamada dança étnica, o Balé Folclórico da Bahia consolida uma carreira internacional.

Por Ana Francisca Ponzio

Para comemorar os dez anos de sua fundação, o Balé Folclórico da Bahia (BFB) está programando uma grande festa, com a realização de um espetáculo especial. Embora uma parte de seu elenco se apresente regularmente no Teatro Miguel Santana, no Pelourinho, o grupo pretendia ocupar, por dois dias, o Teatro Castro Alves, o mais importante de Salvador. Conseguiu reservar apenas uma data — 7 de agosto. "Queríamos mais um dia, mas a direção do teatro negou, alegando que não temos prestígio suficiente", diz Walson Botelho, fundador e diretor do BFB. O diretor geral do teatro, Teodomiro Ramos de Queiroz Filho, disse a **BRAVO!** que, além da coincidência de datas de um segundo espetáculo com a temporada de ópera, não acredita que o grupo tenha público suficiente para se apresentar por dois dias no Castro Alves, que tem 1.564 lugares. Isso acontece na capital baiana, cidade em que Walson — filho de Oxalá, o deus supremo da criação do homem, no candomblé, e também de Oxum, orixá relacionado à beleza e à riqueza — nasceu há 36 anos e onde muita gente o cumprimenta pelas ruas e o chama de Vavá. No restante do Brasil, seu nome é pouco conhecido até mesmo entre as pessoas que apreciam dança. Entretanto, ele e seu grupo protagonizam um sucesso internacional único na dança brasileira, superior até mesmo ao conquistado pelo Grupo Corpo, de Minas Gerais.

O trabalho dos pescadores inspira coreografias como *Puxada de Rede* (acima). As origens africanas estão em *Afixirê* (abaixo), e a influência do candomblé, em *Corte de Oxalá*, que inclui *A Dança de Omolu* (página oposta)

Descoberto pela poderosa crítica Anna Kisselgoff, do jornal *The New York Times*, e pelo diretor da Bienal de Dança de Lyon, o francês Guy Darmet, nos últimos quatro anos o BFB vem se apresentando constantemente no exterior, para platéias lotadas, sempre integrando a programação nobre de grandes teatros. Fenômeno de bilheteria, capaz de atrair 5.000 pessoas por dia durante duas semanas de temporada, como aconteceu no Teatro da Ópera de Sydney, na Austrália, o BFB não agrada, porém, somente aos espectadores interessados em exotismos. Em fevereiro de 1996, atraídos pela crítica positiva de Kisselgoff, nomes importantes da dança moderna americana compareceram à estréia do grupo em Nova York, no City Center — teatro que, no final de janeiro, apresentava ninguém menos que Mikhail Baryshnikov. Ao final do espetáculo, o público concedeu uma longa ovação ao BFB.

Tudo começou em setembro de 1994, quando Kisselgoff viu o BFB na França, durante a Bienal da Dança de Lyon. Na época, alardeou que o grupo tinha de ser visto nos Estados Unidos. Destacando a companhia numa reportagem de balanço da Bienal, da qual tinham participado estrelas como o coreógrafo Bill T. Jones e grupos como Alvin Ailey American Dance Theatre, Kisselgoff cobriu de elogios o desempenho do elenco baiano que, segundo ela, sabia — como nenhum outro — preservar e, ao mesmo tempo, transformar suas raízes. Quase um ano depois, ela enviou uma repórter a Salvador para fazer uma reportagem especial sobre o BFB, como prévia da turnê que logo seria realizada nos Estados Unidos. O artigo ocupou três páginas do caderno *Arts & Leisure*, publicado aos domingos pelo *The New York Times*, e consolidou o prestígio do BFB, que já vinha sendo disputado por produtores internacionais desde o primeiro artigo de Kisselgoff, uma profissional cujo nome é verbete de dicionários de dança. Autora da primeira crítica sobre Mikhail Baryshnikov depois que o bailarino russo se

O crescente número de turnês por outros países levou o Balé Folclórico da Bahia a dividir-se em dois elencos. Um deles faz temporadas freqüentes no Teatro Miguel Santana, no Pelourinho, em Salvador, enquanto o outro, formado pelos bailarinos mais experientes, dança no exterior, apresentando coreografias como *Samba-Reggae* (abaixo)

exilou no Ocidente, amiga de gênios como Martha Graham (1894-1991). Kisselgoff testemunhou a evolução da dança moderna em seu país e no mundo. Seu aval, para o BFB, surgiu como um milagre dos deuses. "Logo depois que Anna publicou a crítica sobre a apresentação do BFB em Lyon, recebemos, em Salvador, dez empresários estrangeiros interessados em nos contratar para turnês mundiais. Foi uma loucura. Éramos disputados por todos e cada um procurava nos oferecer mais vantagens", diz Vavá.

Mentor meticuloso, sempre planejando cada passo de seu elenco, Vavá preparou-se com cuidado para o grande salto que a companhia deveria dar. Durante o período que antecedeu as turnês, fechou-se com os bailarinos na capital baiana para uma reformulação capaz de garantir, em todos os detalhes, o padrão de qualidade que o grupo teria de sustentar dali para a frente. "Redobramos aulas e ensaios para que o elenco pudesse melhorar seu preparo técnico", diz.

Daquele período para cá, o BFB quase não tem dado conta de atender a todos os convites. Além da Europa e da América do Norte, já se apresentou na Ásia e na Austrália, para onde deve retornar no ano 2000, quando participará do espetáculo de abertura das Olimpíadas. Tantos compromissos excluíram o carnaval baiano da vida dos bailarinos do BFB. Depois de percorrer a França em janeiro, o grupo está nos Estados Unidos desde o início de fevereiro, excursionando por 13 cidades. Em Nova York, o grupo dança, neste mês, em mais um teatro importante da cidade, o Brooklyn Academy of Music (BAM), freqüentado por artistas como Pina Bausch e Merce Cunningham. Até junho, sua rota terá incluído Canadá, Portugal (onde participará da Expo'98, em

FOTO EVERTON BALLARDIN

Folclore Sincrético

Diretor e coreógrafo regam raízes com apuro técnico

O olhar morteiro, somado a um jeito contido e introspectivo, dissimulam o agudo senso de observação de Walson Botelho, o idealizador e diretor geral do Balé Folclórico da Bahia (BFB), que hoje se orgulha de constatar que o grupo por ele formado há dez anos é o "maior referencial da dança brasileira no exterior". Primogênito de uma abastada família baiana, Vavá estudou nos melhores colégios, aprendeu vários idiomas e aperfeiçoou sua maneira refinada de tratar as pessoas. Aos 14 anos, quando resolveu estudar teatro e dança, a família não o estimulou, mas também não o contrariou. Depois de se formar na Escola de Balé do Teatro Castro Alves, que adotava o método da Royal Academy of Dance, de Londres, acabou se encantando com o folclore de sua terra. Formado também em antropologia, ingressou no fim dos anos 70 no grupo Viva Bahia, fundado pela folclorista e musicóloga Emília Biancareli. "Fui dançarino, percussionista e cantor e, mais tarde, assistente de direção na companhia, que me ensinou muito", diz.

Depois de trabalhar seis anos com o Viva Bahia, Vavá desligou-se do grupo, que logo se extinguiu. Durante os quatro anos seguintes, integrou mais duas companhias folclóricas – a do Solar do Unhão e a João de Barro –, além de atuar como diretor administrativo do Balé do Teatro Castro Alves. Em 1988, decidiu formar seu próprio grupo, com o coreógrafo Ninho Reis, que morreu em 1991.

Quando, em 1992, o BFB começou a excursionar pelo exterior, Vavá constatou que seu investimento estava valendo a pena. Na Aleksanderplatz, famosa praça da Berlim então recém-integrada à Alemanha Ocidental, o grupo baiano se apresentou para 40 mil pessoas. "Mas nosso grande trampolim foi mesmo a Bienal de Lyon de 1994", diz Vavá, que, naquela oportunidade, ganhou mais um padrinho, o francês Guy Darmet, diretor da Bienal. Entusiasmado com o grupo, Darmet passou a indicá-lo para produtores e teatros europeus.

Solteiro e pai de um filho adotivo de 15 anos, Vavá divide atualmente suas responsabilidades com o coreógrafo José Carlos Arandiba, o Zebrinha, que substituiu Ninho Reis. Com sua abrangente formação em dança, Zebrinha vem expandindo o potencial técnico e interpretativo dos bailarinos do BFB. O vasto currículo do coreógrafo de 42 anos reúne experiências notáveis e curiosas. Depois de estudar dança na Universidade Federal da Bahia, mudou-se para Nova York, onde trabalhou na Alvin Ailey American Dance Theater, uma das principais companhias dos Estados Unidos. Mais tarde, na Europa, diplomou-se, na Holanda, pelo Stedeljik Conservatorium en Dans Academie de Arnhem.

À formação acadêmica, Zebrinha somou dança moderna e jazz, atuando como solista em companhias como o Ballet de Monte Carlo, e também deu aulas em instituições, incluindo a Académie Internationale de Danse de Paris. "Em seguida, caí na gandaia. Fui fazer musicais em lugares como o Alcazar e o Paradis Latin, em Paris". Na mesma época, ele dançou em shows estrelados por Liza Minelli, Tina Turner, Mireille Mathieu, além de participar, como modelo, de desfiles de grifes, de Cartier a Adidas.

"Hoje trabalho também como orientador corporal de atores, sou macumbeiro, cuido de cães e plantas na roça de minha casa", diz Zebrinha, cujo temperamento extrovertido contrasta com a circunspecção de Vavá. "No BFB, dou aulas gratuitas para pessoas que são como eu já fui, com vontade de dançar, mas sem dinheiro para pagar uma academia. Por meio da dança é possível redescobrir saídas para a vida. Na Bahia temos o privilégio de encontrar percussionistas e gente que dança espontaneamente em cada esquina. Procuro levar essa energia popular para o palco, com uma teatralidade, um depuramento técnico e uma atualidade capazes de singularizar o trabalho do BFB."

Ao lado de Vavá e Zebrinha, a mãe Obá Terezinha Barbosa também exerce papel importante no BFB. Mais do que assistente de direção, essa senhora de 50 anos, cinco filhos e oito netos, é uma legítima representante da corte de Oxalá, responsável, segundo Vavá, pela "parte espiritual do grupo". Da família do BFB, faz parte também Nildinha Fonseca, 28 anos, que começou como camareira e hoje é solista e professora de dança afro. Nildinha insistiu para ingressar no BFB, mesmo que fosse para passar as toneladas de roupas do elenco. "Ficava nas coxias, imitando os bailarinos. Até que acabei substituindo uma bailarina que adoeceu", diz. Agora Nildinha quer se tornar coreógrafa. "Pesquiso técnicas modernas, de coreógrafos como o norte-americano José Limón, mas meu principal aprendizado acontece no candomblé. Faço uma pesquisa de campo, me integro à vida e às festas dos terreiros, observo as expressões dos orixás. É dessa mistura do primitivo com as expressões mais evoluídas da dança que vem o estilo afro-contemporâneo do BFB."

Walson Botelho (acima) é o fundador do Balé Folclórico da Bahia, que dirige com o coreógrafo José Carlos Arandiba

Lisboa), Finlândia, Suécia e Grécia.

Na agenda que já marca compromissos para o ano 2001, o BFB inclui um período em Salvador, em agosto, quando promete comemorar seus dez anos de atividades com uma grande festa. Na lista de convidados, Vavá quer incluir Baryshnikov, Judith Jamison — uma das melhores bailarinas da história da dança americana, hoje diretora do Alvin Ailey American Dance Theatre —, David Parsons — conhecido no Brasil pela brilhante apresentação no Carlton Dance Festival — e Arthur Mitchell — diretor do Dance Theatre of Harlem, que nos anos 50 destacou-se como o primeiro negro a integrar um grupo americano de dança clássica, o New York City Ballet. Por sinal, o atual diretor dessa companhia, o dinamarquês Peter Martins, é outro fã do BFB que também integra a lista de convidados.

Embora seja um caso de unanimidade internacional, o BFB, com elenco formado em sua maioria por artistas negros e de origem pobre, continua enfrentando obstáculos no Brasil. A condição de expressão folclórica talvez explique a dificuldade que o grupo encontra para obter patrocínios. Ainda que conte com apoios eventuais, sua sobrevivência é garantida exclusivamente pelas temporadas fora do Brasil, que vêm permitindo boa remuneração aos bailarinos. Acostumados a receber tratamento especial no exterior, segundo Vavá, "até provarmos nosso profissionalismo na Bahia, entrávamos pelas portas dos fundos e éramos revistados nas saídas dos teatros e centros de convenções", diz.

Sem se deter diante dos obstáculos, o BFB trabalha unido como uma família, e com grande garra. Há dois anos e meio, o grupo dividiu-se em dois elencos. Enquanto um deles dança permanentemente no Teatro Miguel Santana, no Pelourinho, o outro, formado pelos bailarinos mais experientes, atua como carro-chefe da companhia. O elenco principal reúne 18 bailarinos, duas cantoras e cinco músicos, que tocam instrumentos de percussão e sopro. Com ótimos resultados, o conjunto musical usa instrumentos singulares, como o pau-de-chuva — um cilindro de quase dois metros de comprimento, dividido por esferas e recheado com minúsculos grãos de ferro — ou o buzo — uma espécie de apito ovalado, feito de madeira, que produz sons que lembram cantos de pássaros.

Exaltação da cultura afro-baiana, com muitos elementos do candomblé, o repertório geral interpretado pelo grupo, entretanto, não foge muito à regra dos grupos tradicionais de folclore brasileiro. Mas com uma diferença essencial: danças como maculelê, capoeira e samba de roda se integram a composições coreográficas cujo vocabulário denota uma fusão de técnicas originadas no balé clássico ou moderno. É nessa simbiose que se dão as transformações do arcaico em contemporâneo, apontadas por Anna Kisselgoff. No plano da interpretação, o BFB se vale de artistas que levam ao palco o vigor e a espontaneidade das manifestações de rua, conferindo ao conjunto uma consistente atualidade urbana.

Confluência de contradições, como também já foi identificado, o BFB não exala erudição. No entanto, sua dança, em estado bruto, pode desvendar possibilidades originais num momento em que as propostas estéticas, no Brasil e no mundo, lidam com o desafio de encontrar rumos diante de um desgaste que, nos últimos tempos, vem acontecendo muito rapidamente. Talvez, por isso, o BFB signifique um dado novo no cenário mundial da dança e até mesmo um aceno de vanguarda para os que procuram inovar por via da tradição.

Sempre saudado com entusiasmo pela imprensa internacional e considerado um renovador do folclore, o BFB veio preencher, segundo alguns críticos, o vazio deixado por grupos tradicionais proeminentes, como o Berioska, da Rússia, hoje decadente. Mas seu sucesso também é reflexo, na opinião do antropólogo carioca Raul Lody, de um processo de revalorização das culturas regionais. "Há um contexto favorável, que tende a desconstruir o preconceito, muito maior nas décadas passadas. Decretar que esse tipo de expressão é arcaico e não produz mudanças é uma bobagem. É principalmente nas manifestações populares que ocorrem os movimentos de oxigenação da cultura", diz. A receptividade internacional ao BFB, segundo Lody, reflete ainda uma emergente necessidade contemporânea: a de se deter em particularidades. "Esse é um movimento que caminha com a globalização", diz.

Entre o genérico e o específico, é certo que os grandes centros de exposição da dança se abrem cada vez mais para o que, nesse meio, leva o nome genérico de caráter étnico das artes. Grandes eventos vêm fazendo das chamadas culturas distantes o seu tema. Entre outros exemplos, há o do importante Festival Internacional de Dança de Montpellier, que, no ano passado, apresentou grupos de países como Camboja e Vietnã. Principalmente na Europa, expressões como o flamenco e o tango voltam a ser cultuadas com fervor, afora manifestações que ainda podem se revelar como influência ou mero modismo — o tempo dirá. A capoeira, por exemplo, está sendo considerada a atividade física do momento na Grã-Bretanha, onde coreógrafos de vanguarda utilizam a antiga luta como recurso de linguagem. Mesmo no Brasil, os criadores da dança contemporânea começam a buscar autenticidade na fonte da tradição. Para esses, o BFB pode ser considerado uma inspiração, capaz de expressar identidade cultural. Está faltando agora ao Brasil despir o folclore de ultrapassados significados pejorativos e se deixar contagiar, sem culpa, pela dança explosiva e requintada que o BFB vem desenvolvendo. ■

Onde e Quando

Balé Folclórico da Bahia no Brooklin Academy of Music (30 Lafayette Avenue, entre Flatbush Avenue e Fulton Avenue, Nova York, tel. 001/ 718-636-4100), de 18 a 21 de março, às 20h

Sob a direção de um antropólogo formado em balé clássico e de um coreógrafo de formação eclética, o Balé Folclórico da Bahia tem apenas dez anos e começou a excursionar pelo exterior somente em 1992, mas já tem compromissos agendados para o ano 2001. Descoberta em 1994 pela poderosa crítica americana Anna Kisselgoff durante uma apresentação na Bienal de Dança de Lyon, na França, a companhia viu abrirem-se à sua dança as portas dos mais prestigiados teatros, com platéias cujo gosto vai muito além do interesse por exotismos. Na imprensa internacional, o elenco é saudado também como o sucessor de grandes companhias folclóricas, como o Berioska, da Rússia, hoje decadente. Acompanhado por cantoras e um conjunto musical de sopro e percussão, o grupo, nas palavras de Kisselgoff, consegue como nenhum outro preservar e renovar suas raízes, num movimento de transformação do arcaico em moderno

À inspiração folclórica e étnica, a companhia baiana soma o vigor de seu elenco (acima, na coreografia *Fêmeas*), que se preparou duramente para o salto internacional. Sem patrocínio fixo e contando apenas com apoios eventuais no Brasil, os integrantes do Balé Folclórico da Bahia vivem da renda das temporadas internacionais

O suicidado da sociedade

No cinqüentenário da morte de Artaud, seu desejo de confluência entre vida e arte ainda é visto como loucura.

Por Teixeira Coelho

O poeta, ator e teórico francês foi encontrado morto a 4 de março de 1948. Nesta página e na seguinte, fotos de Artaud interpretando Marat no filme *Napoléon*, de Abel Gance, 1926

"Tenho uma imaginação estupefata", anotou Antonin Artaud em um de seus inúmeros cadernos. Talvez a estupefação dos outros diante do que ele disse e propôs tenha sido e seja maior que a dele — embora de outra natureza: a dele era a estupefação do assombro; a dos outros, quase sempre, a do entorpecimento, no duplo sentido de torpor e torpe. Cinqüenta anos depois de sua morte, sua herança é a de um nome que é tão influente quanto invocado em vão.

Nascido em 1896, em Marselha, foi ator de teatro e de cinema (sob a direção de Abel Gance, René Clair, Dreyer, Pabst, Fritz Lang — numa palavra, os melhores) e poeta, cuja força se sente inteira ainda hoje (*L'Ombilic des Limbes*, 1925). Mais: agitou a bandeira da revolução sexual e homossexual (a "dialética masculino feminino") e está na origem da revalorização do corpo e de uma estética do corpo da qual marxistas, surrealistas e existencialistas nem sequer desconfiaram. O mundo insiste em reconhecê-lo, ainda agora, como teórico do teatro, do "Teatro da Crueldade" (*O Teatro e Seu Duplo*, 1938). Quanta torpeza em nome dessa crueldade, entendida desbastadamente como grito, sangue, sêmen e nudez no palco. Quase ninguém entendeu que o teatro de Artaud nunca existiu, nunca poderia e nunca deveria existir. Quase ninguém percebeu que Artaud queria destruir o teatro para tocar a vida e que, assim, nada que acontecesse em cena poderia ser vida. O teatro de Artaud é irrepresentável — porque contra a representação. Quem melhor entendeu isso foi Grotowski, que começou representando, passou para performances semi-representacionais e terminou num teatro não-teatro, fora de cena, mas também fora da vida comum

e que, portanto, só poderia ser... teatro.

Artaud encenou, no seu "teatro do inconsciente e do coração", a grande tragédia eterna da grande arte e do grande artista (ocidental e oriental): fazer da vida uma obra de arte. Abolir a fronteira entre arte e vida. Ou, como ele escreveu, destruir a arte para tocar na vida – de algum modo fazendo arte. Esse foi o motor central de Artaud, muito além daquilo pelo que acabou famoso: suas propostas de teatro.

A cultura ocidental (a ocidental) tem vivido, desde Platão, uma esquizofrenia básica: de um lado, as coisas da vida, do outro, as do mundo. As coisas da vida são transitórias, imanentes – como os gestos, um ser humano, um artista. As do mundo, como a arte, são transcendentais, perenes. Platão resgatava a arte como coisa do mundo, mas condenava o artista à miséria da vida. Sabendo ou não de Platão, o artista sabe que está condenado à vida e que a entrada no mundo que criou lhe é firmemente negada, a ele mesmo. Alguns se consolam na esperança de que suas obras lhes sobrevivam. Uns poucos, radicais, querem o mundo em vida. Esses são chamados de românticos (às vezes com "R" maiúsculo). Ou de loucos.

A loucura de Artaud, porém, consistia apenas em querer viver, isto é, "afirmar-se em si mesmo, a todo instante, encarniçadamente", coisa que o homem contemporâneo – que se "afirma" (se esconde?) no outro, na religião, na história, no dinheiro, no partido, não quer mais fazer. Para afirmar-se encarniçadamente em si mesmo, Artaud tinha de pensar por si. Isso significava recusar os padrões do teatro da época (esse teatro que faz o ator representar todo dia a mesma coisa) e recusar em bloco o bom-mocismo intelectual reinante – no caso, o comunismo parisiense. O louco Artaud viu, na época, o que muitos só admitiram 60 anos depois: a proposta comunista não era pertinente. Em 1927, Artaud escreve *O Blefe Surrealista* (e que blefe!) para confirmar seu rompimento com Breton e dizer que, aderindo ao comunismo, o surrealismo jogava sobre si próprio a derradeira pá de cal. "Entre o verdadeiro movimento da história e o marxismo há uma dialética humana que não concorda com os fatos", escreveu. Como resultado, a consciência européia vivia há séculos num "imenso erro de fato" que o marxismo não corrigira.

Alguém que escreveu isso em 1927 só poderia estar louco, não é mesmo? E de louco continuaram a chamá-lo em 30, 40 e 50 até que os jovens de 68 se lembraram de Artaud e pediram "a imaginação no poder". Quando pensaram em revolução cultural, os jovens de 68 pensaram, alguns, em Mao, mas, muitos outros, no Artaud que dizia não à necessidade, à lei, ao rigor, e sim ao ilógico, à desordem, à liberdade. A cultura vive de reinterpretações do passado. Mas a reinterpretação cultural de Artaud ainda tarda: ele continua visto – tal a força do discurso unitário – como excrescência individual quando é, de fato, a voz de uma amplo leito cultural, vasta bacia do imaginário humano. Ainda é visto, enfim, como louco.

É louco "quem prefere ficar louco, no sentido socialmente admitido, em vez de prevaricar contra determinada idéia da honra humana"? Disseram que sim. Artaud sofreu problemas mentais, talvez resultantes, simplesmente, da... fome – ou pela fome agravados. Assim como Van Gogh teve seu dr. Gachet (lembrar que *gâcher*, em francês, é *estragar*), Artaud também teve um médico a tiracolo, dr. Ferdière, para atestar sua insanidade mental. E assim como Gachet detestava o pintor e o gênio em Van Gogh, dr. Ferdière queria retificar a poesia (quer dizer, a pessoa) de Artaud. Para você ser um grande artista, precisa ser um louco. Mas quando você se transforma num grande artista, dizem que você é louco. A armadilha de sempre.

Artaud é ponta avançada do desejo da confluência (em pororoca) entre vida e arte, coisa que a cultura industrial esquece e oculta. Seu estado de espírito existencial e cultural é outro. Um estado que, gostam de dizer, nem ele agüentou e que o levou ao suicídio, em 1948. É reconfortante saber que um louco perturbador se suicidou, não é? O problema é que nem na morte Artaud foi unívoco. Pode ter sido overdose involuntária. Ou câncer. Fome e frio, talvez. O fato: encontraram-no morto num hospício de Paris, aos pés de uma cama num quarto gelado, com um sapato na mão.

Ele agitou a bandeira da revolução sexual e homossexual e está na origem da revalorização do corpo e de uma estética do corpo da qual marxistas, surrealistas e existencialistas sequer desconfiaram. Acima, Artaud fotografado por Man Ray, 1926. Abaixo, duas edições de *O Teatro e seu Duplo*, sua obra mais famosa, escrita em 1938

antonin artaud

O TEATRO E SEU DUPLO

Martins Fontes

Infidelidades brasileiras

De xamã a formalista, o teatro brasileiro fez de Artaud um nome de múltiplos usos, colecionando muitas traições e poucos acertos

Por Sílvia Fernandes

Artaud desembarca no Brasil com a contracultura. Como ninguém exigiu passaporte, as falsificações foram inevitáveis. A teoria artaudiana – ou sua poética – já chegou filtrada pelo Living Theatre e os outros movimentos americanos da Live Art, que se encarregaram de ressuscitar o poeta francês nos Estados Unidos, nos anos 60, de onde ele veio para os palcos nacionais.

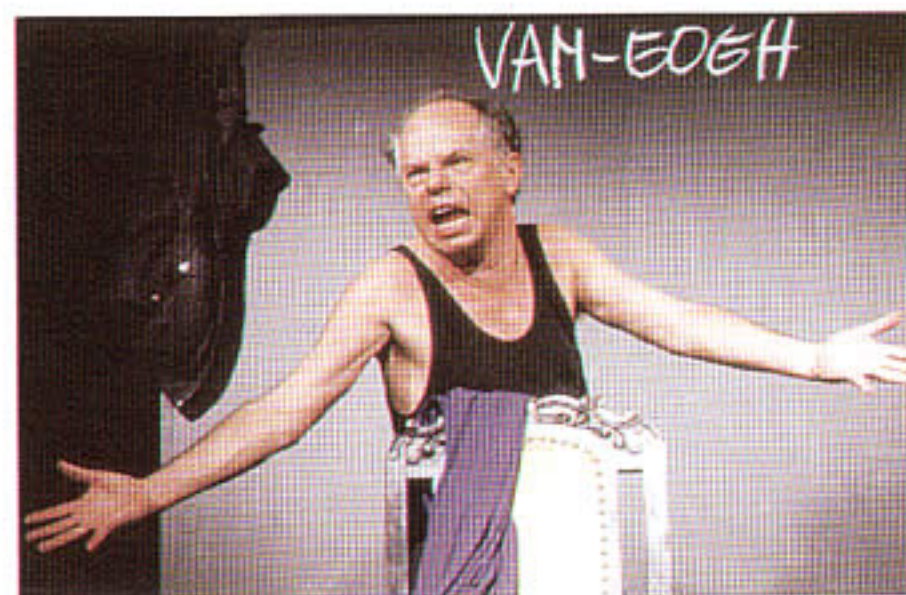
O trabalho do Living com o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, no princípio dos 70, ajudou a transformar Artaud no xamã de uma viagem espiritual, como disse a ensaísta norte-americana Susan Sontag. Artaud foi confundido com espontaneísmo e falta de acabamento, talvez porque tenha chegado por aqui com seu grande discípulo Jerzy Grotowski, o polonês que em 1966 escandalizou uma Paris quase que totalmente brechtiana com o seu "teatro pobre". Pobre, não no sentido de miserável, mas de ascético, sem cenário, figurino, iluminação, restrito só à relação ator-espectador. O ator santo de Grotowski, que fazia do ato de interpretação um sacrifício público, um "desvendamento" (à medida que sua realidade mais íntima era também coletiva, arquetípica) foi tomado ao pé da letra e, o que é pior, visto de um lado só. Em qualquer garagem mal iluminada era possível assistir a rituais de "fisicalização", transformada em contorcionismos desvairados e exercícios de "auto-desvendamento" que muitas vezes acabaram mal. Ao menos para o público, obrigado a suportar horas de liberação coletiva mal-acabada.

FOTO PRENSA TRÊS / REPRODUÇÃO

FOTO LENISE PINHEIRO

Até hoje pouco lido e muito citado, Artaud chegou ao Brasil com a contracultura, filtrado pelos movimentos americanos da Live Art. Foi confundido com espontaneísmo e falta de acabamento, reduzido a algumas poucas palavras de ordem. As propostas de seu grande discípulo, o polonês Grotowski, também foram tomadas ao pé da letra e, pior, vistas de um lado só, traduzidas nos palcos nacionais em contorcionismos desvairados. Com freqüência, o "teatro da crueldade" artaudiano foi interpretado por aqui como teatro da agressividade, como um desafio físico e psicológico ao espectador. Falsificado e facilitado, Artaud foi responsabilizado pelo teatro irracionalista brasileiro dos anos 60 e início dos 70. À esquerda, cena de *O Livro de Jó*, que nos anos 90 finalmente apresentou a fiel e perfeita tradução de Artaud no Brasil

Antonin Artaud foi pouco lido nestas plagas. A sua obra imensa, publicada em vinte e dois volumes pela editora francesa Gallimard, passou a significar apenas umas poucas palavras de ordem. Liberação a qualquer custo, política do desejo, espontaneísmo, superação de bloqueios de toda ordem (Artaud com filtros de Reich e Marcuse). Tudo isso é uma versão pouco fiel do teatro sagrado artaudiano.

Raras vezes o teatro brasileiro trabalhou o lado contestador desse homem que lutou a vida inteira contra a sociedade francesa, que o obrigou a internações sucessivas em hospitais psiquiátricos por comportamentos supostamente anti-sociais. No belíssimo ensaio que escreveu sobre Van Gogh, seu irmão na genialidade e na loucura, acusa a sociedade de ser muito mais doente que ele. No que tem toda razão.

Acima, Rubens Corrêa em *Artaud*, espetáculo que fez a junção da idéia de teatro sagrado com a situação de rejeição política e social que o francês experimentou. Abaixo, *Quando Nós Mortos Despertamos*, direção de Bob Wilson, apresentada em São Paulo, que influenciou um tipo de teatro formalista muito distante dos princípios de Artaud

Apenas dois espetáculos — *Artaud, o Espírito do Teatro*, de José Rubens Siqueira e Francisco Medeiros, de 1984, e *Artaud*, interpretado por Rubens Corrêa e dirigido por Ivan de Albuquerque em 1991 — fizeram a junção da idéia do teatro sagrado artaudiano com a situação de rejeição política e social que Artaud experimentou. De qualquer forma, é bom lembrar que essas pontas do iceberg artaudiano serviram muito mais para sua aclimatação a 40° celsius — antropofágica? — do que o restante de sua obra, bem mais difícil, bem mais dolorida.

A facilitação é explicável. Artaud não foi um criador que tivesse deixado uma realização prática de importância, permitindo a comparação das cópias com o original. Brecht deixou instruções para espetáculos, além de teoria e dramaturgia. Stanislavski legou um "sistema" acompanhado, a cada passo, por encenações antológicas. E Artaud? Artaud deixou sua vida, sua poesia — definições delirantes do teatro como "terra do fogo, lagunas do céu, batalha dos sonhos" —, poucos espetáculos mal-sucedidos, alguns filmes, duas peças, centenas de ensaios teórico-poéticos, pouco lidos, e o muito lido *O Teatro e Seu Duplo*, que virou livro de cabeceira da geração de 68.

Com freqüência o "teatro da crueldade" foi lido por aqui como teatro da agressividade. O símbolo foi tomado ao pé da letra. Quando Artaud fala em "drenar coletivamente abscessos", retornar aos "princípios", fazer do teatro uma atividade perigosa e purificadora como a peste e, mais que tudo, criar um teatro "cruel" (no sentido de radical e essencial), isso foi entendido como um desafio físico e psicológico ao espectador. A bem da verdade, Antonin Artaud foi responsabilizado — por sua presença recorrente, mais do que prática — pelo teatro irracionalista brasileiro dos 60 e princípios de 70.

Saindo dessa onda contracultural, que espirrou água por todos os lados, estão alguns espetáculos marcantes como *Gracias Señor*, do Oficina, em 72; *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, ritual coletivo criado pelo Teatro Ipanema em 1971, com belíssima participação de Rubens Corrêa; *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Arrabal, encenado em 70 pelo mesmo Ipanema; *Rito do Amor Selvagem*, com o grupo Sonda, de José Agripino de Paula e Maria Esther Stockler, e *O Terceiro Demônio*, do Tuca, ambos de 1970.

FOTOS LUCIANO ANDRADE/PRENSA TRÊS / LENISE PINHEIRO

Artaud teve alguns anos de sossego no período dos grupos de criação coletiva e começou a ser relido na década de 80 por um ângulo totalmente inusitado. Se nos 60 ele era a encarnação do espontaneísmo, nos 80 quase virou formalista. O período de estetização mais radical do teatro brasileiro trouxe de volta o "teatro da crueldade", mas pelo filtro da leitura semiótica. Tudo o que havia de "signo" e de "metáfora" em Artaud passou a ser valorizado. E não era pouco.

Vieram à tona as passagens memoráveis do "atletismo afetivo", o capítulo de *O Teatro e Seu Duplo* em que Artaud considera o ator um "atleta do coração" (mas nem por isso só intuitivo), que deve se expressar com "matemática minúcia" nos movimentos e gestos, como os dançarinos balineses, a que assistiu em Paris, e que chamava de "hieróglifos vivos". Também foi ressuscitado o teatro da imagem em detrimento da palavra, que Artaud abominava por considerá-la incapaz de expressar a mais reles emoção (e, mesmo assim, escreveu uma obra literária imensa!). Nessa linha, o espetáculo mais influente veio de fora: a montagem de *Quando Nós Mortos Despertamos*, de Ibsen, dirigida por Bob Wilson e apresentada na 21ª Bienal de São Paulo. Mas essa apropriação formalista, se, do ponto de vista estético, é sustentável, do ponto de vista dos princípios, está muito longe de Artaud, principalmente porque se afasta do sagrado e se impõe como teatro profano.

Mais recentemente, foram retomadas as exigências de um outro espaço cênico (não necessariamente um teatro) e de uma cena total que deveria envolver o público numa enxurrada de ações, movimentos e sons, que o colocasse em transe. Nesse sentido, Artaud foi lembrado como o mais ferrenho defensor do teatro metafísico, que usa o corpo físico para dar um salto para outra realidade, além da matéria. Nessa esteira, ainda que misturando influências de várias outras locações, está o trabalho de Antônio Araújo, o grande acontecimento do teatro brasileiro nos anos 90. *O Livro de Jó*, que estreou em São Paulo em fevereiro de 95, talvez seja a mais perfeita tradução de Artaud no Brasil.

O Livro de Jó cumpre quase todas as exigências artaudianas. A começar pelo espaço, um hospital desativado que ainda conservava o odor do formol. O "cenário" rigorosamente verdadeiro (como Artaud desejava) era completado pelas macas e os aparelhos de atendimento de emergência (que mais pareciam instrumentos de tortura). O ator Mateus Nachtergaele, que interpretava Jó, fazia um trabalho real, excessivo, sem nenhum limite (o famoso "desvendamento" de Grotowski, que para Artaud era "incisão"), lambuzando-se em sangue e permanecendo boa parte do tempo pendurado numa espécie de pau-de-arara montado num dos leitos do hospital. Junto com isso vinham os cantos dos atores em hebraico, quase litanias, que contribuíam para que o público se visse envolvido num verdadeiro ritual. O tema do espetáculo era exatamente a perda da fé nos tempos que correm. Depois de perder os bens, os filhos e a saúde, Jó interroga Deus sobre as causas do seu padecimento. O espectador, que, naturalmente, sempre fez a mesma pergunta (ainda que não fosse para Deus) sentia que o espetáculo não era espetáculo. Era uma catarse vivida junto com os atores, na caminhada pelos corredores do hospital atrás de um Jó impaciente que, como Artaud, não podia viver sem Deus.

FOTOS LENISE PINHEIRO

Abaixo, pela ordem, cenas de *Bacantes* e de *Ham-let*, direção de Zé Celso, espetáculos muito mais próximos do didatismo brechtiano que da "atualidade patética e mítica" que Artaud desejava. O diretor só honraria o título de artaudiano em *Pra Dar um Fim no Juízo De Deus*, adaptação de peça radiofônica escrita pelo francês em 1947

José Celso Martinez Corrêa sempre foi considerado nosso maior artaudiano. Mas a fonte de Artaud é intemporal, enquanto a de Zé Celso é a história. Nas peças que dirige, sempre relaciona as idéias originais às situações conjunturais do país, como fez nas *Bacantes* e no *Ham-let*. Os dois espetáculos estão muito mais próximos do didatismo brechtiano que da "atualidade patética e mítica" que Artaud desejava. Zé Celso só fez um espetáculo de Artaud, e artaudiano, em 1997: *Pra Dar Um Fim no Juízo de Deus*. Na montagem, adaptada de peça radiofônica escrita na loucura dos anos finais (Artaud gravou o programa em 1947), Zé Celso associava o texto que desarticulava a moralidade contemporânea a uma violência sensorial, numa encenação em que os atores pareciam, como prescrevia Artaud, supliciados que faziam sinais a seu carrasco de dentro da fogueira. ▮

A hora e a vez dos novos

Festival de Teatro de Curitiba terá mostra alternativa paralela

A sétima edição do Festival de Teatro de Curitiba (FTC) chega com uma boa novidade: uma mostra alternativa reservada a novos grupos. Além de estréias de grandes produções que contam com nomes consagrados do teatro, e de montagens de textos clássicos (de autores como Tchekhov, Genet e Brecht), o festival dará voz aos novos grupos de todo o Brasil em sua primeira mostra paralela, chamada, a exemplo do Festival de Edimburgo, de *fringe* (franja). Ao lado dos 23 da mostra principal, estarão em cartaz outros 30 espetáculos paralelos que se apresentarão em pequenos teatros ou espaços alternativos da cidade entre os dias 19 e 29. Um dos destaques é *Medéia*, de Eurípedes, produção de Salvador dirigida pelo alemão Hans Ulrich Becker. Outra promessa no *fringe* é *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*, um espetáculo de teatro e dança que traz uma alquimia inusitada: é inspirado no universo de Gabriel García Márquez, envolveu pesquisa do grupo Lume, de Campinas, na Amazônia, e foi concebido e dirigido por uma representante do *butoh*, a japonesa Anzu Furukawa. O realismo mágico de *Cem Anos de Solidão* serviu de ponto de partida do trabalho. Nessa edição do FTC, a atração internacional será o espetáculo *Needles and Opium* (*Agulhas e Ópio*), do canadense Robert Lepage, com um texto sobre a dor da perda da mulher amada de autoria dele mesmo, que tem como único intérprete o ator italiano Nestor Saied. O espetáculo estrangeiro encabeça a lista da mostra oficial, que inclui também um espetáculo a partir de textos de Shakespeare com os Parlapatões Patifes e Paspalhões (chamado ppp@WllmShkpr.br) e uma releitura de *Fausto*, de Goethe, pela Cia. Do Latão, do diretor Sérgio de Carvalho.– DANIELA ROCHA

Grupo Lume junta *butoh* e García Márquez em *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*

Eu sou mais Zeus

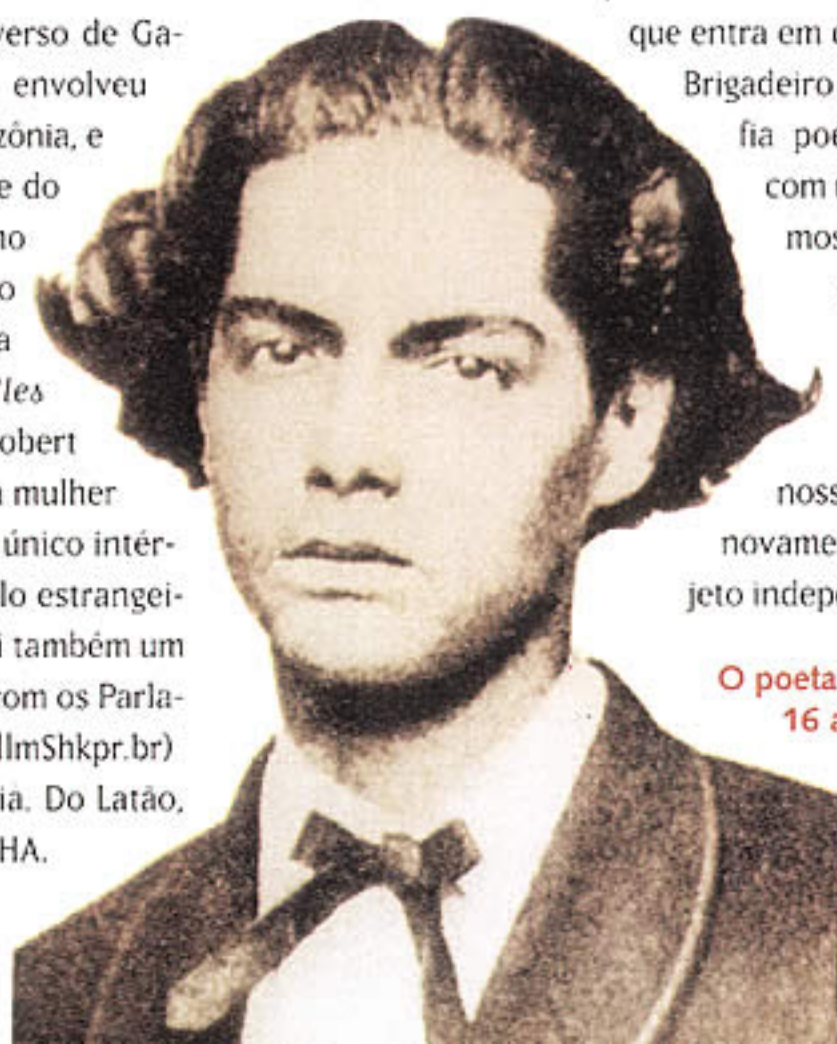
Mitologia grega será tema de programação em São Paulo durante um mês

Musas, ninfas, semideuses e os 14 deuses mais importantes do Olimpo são o centro da programação que vai ocupar toda a área cultural do Sesc Consolação (r. Dr. Vila Nova, 245, São Paulo) a partir do dia 10. O projeto *Eu Sou Mais Zeus* reunirá durante um mês espetáculos teatrais e de dança, música, exposições, palestras, shows, oficinas e exibição de filmes. A série de atividades pretende aproximar mitologia, deuses e heróis do cotidiano do público do Sesc. Todos os andares do prédio terão ambientação com instalações relativas a personagens mitológicos. A arena dos debates da pólis grega será representada na área de convivência, e no seu centro serão apresentados espetáculos que alternam teatro de animação com máscaras e jogos, contadores de histórias das origens dos deuses e outros. Entrada franca. Até 11 de abril. – DR

Brincando com os Deuses do Olimpo, com a Cia. Bonecos Urbanos: teatro e mitos gregos

Retrato falado

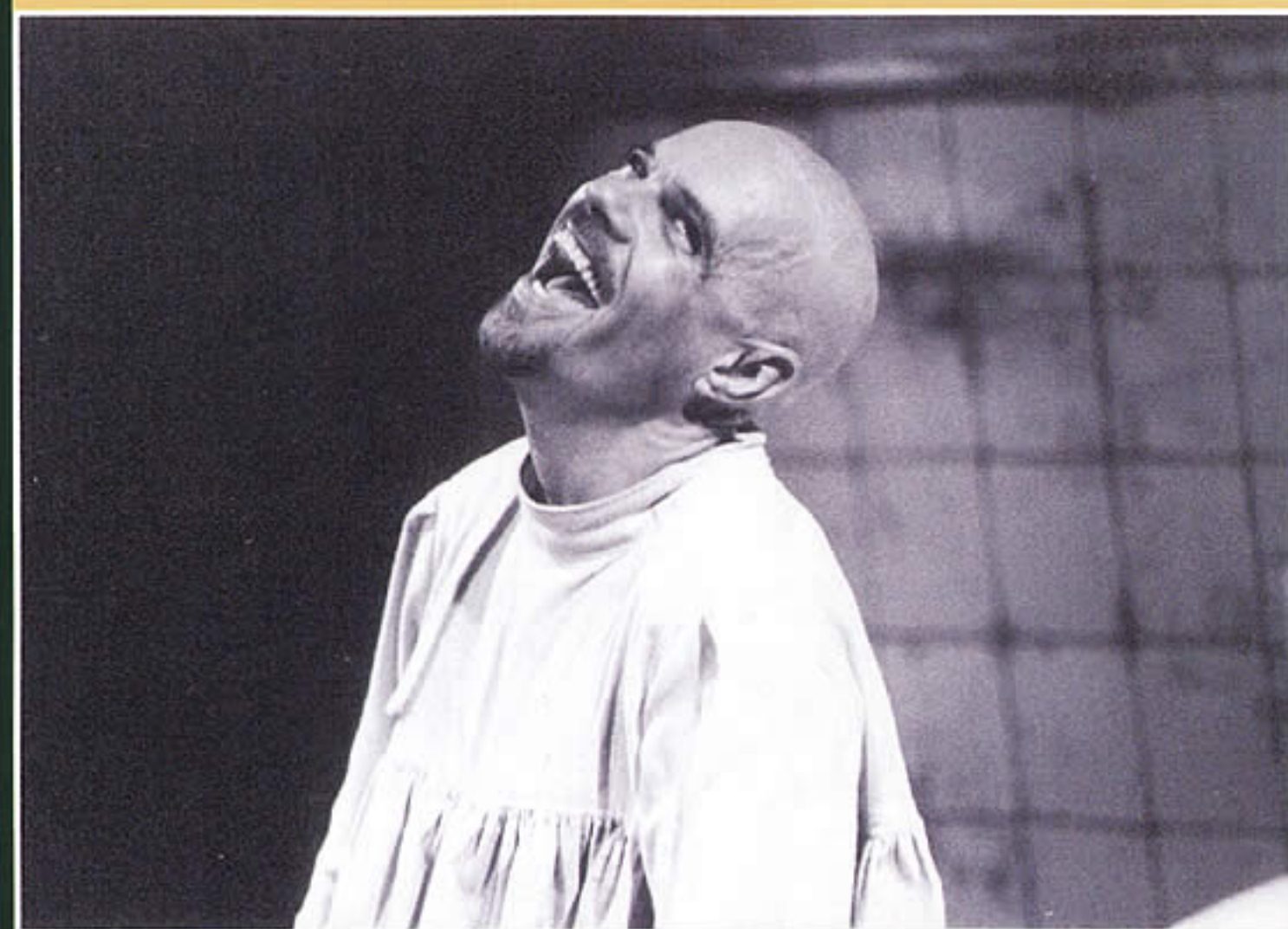
Espetáculo apresenta biografia poética e renova imagem de Castro Alves

Castro Alves, poeta maior, mito. E também um homem sensual, festeiro e mulherengo. Todas as facetas do autor de *O Navio Negreiro* estão no espetáculo *Espumas Flutuantes*, dirigido por Pascoal da Conceição, que entra em cartaz dia 3 no Teatro Bibi Ferreira (av. Brigadeiro Luís Antônio, 931, São Paulo). A biografia poética de Castro Alves é apresentada com uma seleção de 13 de seus poemas. "Temos uma imagem travada desse homem, que era totalmente apaixonado pela vida, que falava de liberdade, de soberania e de beleza em sua poesia. É um personagem que está no baú da nossa história e eu quero trazê-lo à tona novamente", diz Conceição, que realiza o projeto independente do Teatro Oficina, grupo onde atua desde 1982. No dia 14, data que marca os 151 anos de nascimento do poeta, o elenco de nove atores promoverá uma grande festa para celebrar. – DR

O poeta aos 16 anos

FOTOS TINA COELHO / AUGUSTO COELHO / REPRODUÇÃO

O DIÁRIO EXEMPLAR DE UM LOUCO

Diogo Vilela tem atuação brilhante na montagem que preserva o ritmo e a sutileza do texto original de Gogol

Por Barbara Heliodora

A montagem do *Diário de um Louco*, que depois de temporada no Rio de Janeiro chega a São Paulo, é exemplar em sua coerência: quando o espectador entra, o cenário de Beli Araújo já o informa da indigência em que vive o protagonista, Proprichtchine. E sua primeira aparição mostra, pelo preciso figurino de Kalma Murtinho, até que ponto essa pobreza é parte dele no dia- a-dia: das paredes às luvas, tudo é velho, surrado, realmente terminal. A importância desses aspectos visuais é básica para a transposição do conto de Nikolai Gogol para o teatro, pois a loucura que se instaura é claramente o resultado da ânsia do repúdio àquela vida miserável. Na fluente tradução de Luiz de Lima, com dramaturgia de Roberto de Cleto, a habilidade e a sutileza de Gogol e a manifestação gradativa da insanidade são irretocáveis: da tentativa de Proprichtchine se sentir importante por fazer a ponta nas penas que o chefe da repartição usa para escrever, aos primeiros estágios alucinatórios dos diálogos com os cachorros, e até os estágios finais no hospício, Gogol segue um caminho preciso e, é claro, tão tentador quanto perigoso para o intérprete. A direção de Marcus Alvisi é simples e segura, respeitando os tempos necessários para a transformação do infeliz em louco, e com a tarefa muitíssimo facilitada pelo talento de seu único intérprete, Diogo Vilela. O diretor é também responsável pela luz e a trilha sonora, que fazem, ambas, boas contribuições para a criação do clima correto no espetáculo.

Quem se lembrar da velha história do "violino de Ingres", ou seja, do engano da tentação de se buscar uma atividade que não aquela para a qual se tem talento óbvio, pode ficar tranqüilo, pois irá constatar que não é qualquer tipo de ilusão um ator de grande talento buscar enveredar pelo caminho do drama, após se ter consagrado na comédia. O pequeno funcionário de Vilela é trabalhado nos mínimos detalhes, revelando desde o primeiro momento uma ritualização de gestos e atividades que já fala de manias, de criação de um patético universo que lhe permita a sobrevivência.

O potencial geográfico do indigente apartamento é mínimo, e as marcas sugerem um uso muito especial do mesmo: da mesa para a cozinha (fora), para a cama (para sentar ou deitar), para o espelho/porta-casacos são movimentos determinados pela insanidade de um ritual, enquanto Vilela usa muito bem seus grandes olhos paras expressar uma desconfiança perene, uma expectativa constante de traições ou grandes acontecimentos, que só podem ter lugar em seu cérebro doentio. Tudo na encenação e na interpretação conspira para criar o mundo particular daquele indivíduo solitário que vai se afastando cada vez mais da realidade, embarcando para a fantasia até perder-se completamente nela. A maior virtude do espetáculo é o cuidado com que a encenação acompanha a evolução do que Gogol escreveu: a intensificação do ritmo e do tom nunca é repentina, vai se infiltrando pouco a pouco no que seria a própria maneira de ser de Proprichtchine, e a atuação de Vilela, no gradativo, porém implacável caminho para a loucura, é um dos grandes trabalhos vistos no Rio nestes últimos anos.

Acima, Diogo Vilela em cena de *Diário de um Louco*. Estréia dia 5 no Teatro Cultura Artística, Sala Rubens Sverner (rua Nestor Pestana, 196, São Paulo). De quinta a sábado, às 21h; domingo, às 18h

FOTO GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Março na Seleção de BRAVO!

	EM CENA	ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Brecht Cem Anos**, festival organizado pelo Sesc do dia 2 a 29, com dez espetáculos que serão apresentados em 11 cidades do interior de São Paulo.	*Baal*, dir. Marcelo Fonseca; *O Maligno Baal Associal*, dir. Márcio Aurélio; *A Vida de Galileu*, dir. Cibele Forjaz; *Sta. Joana dos Matadouros* e *Ensaio sobre o Latão*, dir. Sérgio de Carvalho; *Um Homem é um Homem* e *O Mendigo*, dir. Alexandre Stockler; *Aquele que Diz Sim Aquele que Diz Não*, dir. Amauri Falsetti; *A Decadência do Egoísta Johan Fatzer*, dir. Ingrid Dormienkoldela; e *Turandot*, dir. Aderbal Freire Fº.	Em unidades Sesc. De 2 a 8: Piracicaba, Rib. Preto, Rio Preto; 10 a 15: Santos e Bertioga; 17 a 22: Campinas, S. J. dos Campos e S. Caetano; 24 a 29: S. Carlos, Catanduva e Araraquara.	De 2 a 29/3. Grá-	Comemorando o centenário de nascimento de Bertolt Brecht (foto), o festival dá uma pequena mostra da obra do dramaturgo e poeta alemão que influenciou profundamente todo o teatro no século 20.	Na atualidade da obra de Brecht e em textos importantes que tiveram poucas montagens no Brasil, como *Santa Joana*. Atenção para a atuação de Renato Borghi, que, 30 anos depois, volta ao papel título de *A Vida de Galileu*, considerada por muitos a melhor peça escrita neste século.	As apresentações, nos cabarés adaptados nas unidades do Sesc, de musicais com artistas interpretando canções de Brecht e Weill, são bastante ilustrativas do universo brechtiano. Elas acontecerão depois das peças, de 5ª a sáb., às 23h. Entre os convidados, Denise Assunção e Jorge Mautner.
SÃO PAULO	**Anjo na Contramão**, texto inédito escrito por Gianfrancesco Guarnieri e seu filho Cacau Guarnieri, estréia sob direção de Roberto Lage. Destaques para a iluminação de Wagner Freire e a música especialmente composta por Ricardo Monteiro.	Interpretado pelo ator Leonardo Franco, o personagem central da peça é um músico que entra em coma na estréia do show mais importante de sua carreira. No limiar entre vida e morte, ele reflete sobre a condição humana e revê sua relação com o pai, representado por Gianfrancesco Guarnieri.	Sala São Luiz (av. Pres. Juscelino Kubitschek, 1.830, São Paulo, tel. 011/827-4111).	A partir de 19/3. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 25 (5ª), R$ 28 (6ª e dom.), R$ 30 (sáb.).	A peça marca a volta de Gianfrancesco Guarnieri aos palcos como dramaturgo e ator. Guarnieri é autor de *Eles Não Usam Black Tie* (apresentada no Arena em 1958), peça que entrou para a história do teatro brasileiro como marco de uma nova dramaturgia nacional.	Para sugerir a "viagem" ao inconsciente do personagem principal, Wagner Freire compõe climas e ambientes com uma iluminação de muitos efeitos e ritmo cinematográfico.	Próxima à Sala São Luiz fica uma das novas curiosidades gastronômicas de São Paulo: o restaurante Nakombi (r. Pequetita, 170), com decoração arrojada e toques modernos no cardápio japonês.
SÃO PAULO	**Cárcere Privado** revela um jovem autor, Leonardo Alkmin, que também integra o elenco de sete atores. A direção é de Dani Chao Hu, e os cenários e figurinos são assinados por Jean-Charles Mandou.	O crime e a violência das cidades brasileiras transformam-se, nesta peça, numa comédia de erros protagonizada por bandidos dominados por uma "vítima" que, na verdade, é um poderoso traficante. O autor inspirou-se em *Cães de Aluguel*, o filme de Quentin Tarantino.	Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	De 5ª a sáb., às 21h30; e dom., às 20h30. R$ 12.	Vale conferir esta peça, que venceu a Jornada Sesc de Teatro do ano passado. Além do autor Leonardo Alkmin, revela o diretor Dani Chao Hu, chinês que trabalhou na Ópera de Pequim antes de mudar para o Brasil.	Na precisão e fluência da movimentação dos atores, explorada pelo diretor Dani Chao Hu, que também é mestre em kung-fu.	Na região há um bom restaurante de comida indiana: o Tandoor (r. Rafael de Barros, 408; tel. 885-9470), cuja especialidade são os pratos assados no tandur, forno de barro importado da Índia.
SÃO PAULO	**Na Roça**, comédia musical inspirada em texto de Belmiro Braga, sob direção de Iacov Hillel, com Wanderley Martins e Mirtes Mesquita nos papéis principais.	Retratando a singeleza e o bom humor do universo caipira, a peça mostra as confusões que cercam o casamento de Eugênia, filha de um fazendeiro português (Novato) e uma índia matogrossense (Thereza).	Teatro Faap (r. Alagoas, 903, São Paulo, tel. 011/3662-1992).	Até 1/4. 3ªs e 4ªs, às 21h. R$ 15.	Oportunidade de conhecer um pouco da obra de Belmiro Braga (1872-1927), poeta, dramaturgo e escritor mineiro. Seus poemas, ingênuos e bem-humorados, valorizam a linguagem popular do interior do Brasil. A montagem recebeu duas indicações para o Mambembe 97.	Iacov Hillel, que já dirigiu peças como *Angels in America*, imprime à montagem o ritmo dos antigos espetáculos ambulantes, apresentados por grupos mambembes.	Na Faap, além de esculturas ao ar livre de artistas como Amilcar de Castro, há o Museu de Arte Brasileira, que, em março, apresenta a exposição *Ovais*, da artista Nur Chap Chap. Para amenizar o calor, experimente os sorvetes da Canova Gelateria e Dolci, em frente da entrada do teatro.
RIO DE JANEIRO	**Noel – O Feitiço da Vila**, musical com texto e direção de Andreia Fernandes, conta a vida do compositor Noel Rosa. Marcelo Serrado está à frente de um elenco de mais de vinte atores/cantores que recriam o clima da boemia carioca dos anos 20 e 30.	Essa homenagem a Noel Rosa mostra um lado pouco conhecido do compositor: irreverente, alegre e sedutor. Uma seleção de 15 músicas liga as cenas e pontua as mudanças do tempo e espaço da ação dramática.	Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, s/nº, centro, tel. 021/232-8701).	A partir de 6/3. 5ª, às 12h30 e 21h; 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h30. R$ 10.	Noel Rosa (1910-1937) é um dos músicos populares brasileiros mais importantes do século. Carioca de Vila Isabel, o sambista morreu aos 26 anos de tuberculose e deixou mais de 250 composições; entre elas, integram o espetáculo *Conversa de Botequim* e *Com que Roupa?*	Nas figuras que fazem parte da história da MPB e que dividem a cena com o Noel de Marcelo Serrado. Personagens como Francisco Alves, Cartola, Ismael Silva, Almirante, Vadico, Marília Batista e Aracy de Almeida ajudam a recriar a época de ouro do samba no Rio de Janeiro.	Vale a pena se aventurar até o distante Petisco da Vila (Boulevard 28 de Setembro, 238, Vila Isabel), o mais tradicional bar do bairro-inspiração de Noel Rosa. Nos fins de semana, costuma ficar lotado de sambistas da região e apreciadores do chope tirado na serpentina de 182 metros.
RIO DE JANEIRO	**A Dona da História**, texto e direção de João Falcão, com Marieta Severo e Andréa Beltrão.	A exemplo de Peggy Sue, personagem vivido por Kathleen Turner no filme de Francis Ford Coppola, o centro da peça é uma mulher na faixa dos 50 que faz uma reavaliação da sua vida e, imaginando voltar aos 20 anos, pensa como teria sido seu futuro se não tivesse se casado com aquele que é seu marido.	Teatro do Leblon (r. Conde de Bernadotte, 26, Leblon, Rio de Janeiro, tel. 021/294-0347).	A partir do dia 19/3. Horários e preços a confirmar.	Desde 1989, quando dividiram o palco em *A Estrela do Lar*, de Mauro Rasi, Marieta Severo e Andréa Beltrão procuravam um projeto que as reunisse novamente no teatro. Nessa peça, as atrizes vivem o mesmo personagem, aos 50 e aos 20 anos.	Nas técnicas de flashbacks e saltos para o futuro que autor João Falcão transporta de sua experiência na TV (ele é autor de episódios do programa *Comédia da Vida Privada*) para a narrativa da peça. Dão um toque leve e bem-humorado à encenação.	Próximo ao teatro, no mesmo bairro do Leblon há a livraria Letras & Expressões (av. Ataulfo de Paiva, 1292, loja C) que fica aberta 24h. Sua especialidade são as revistas e jornais importados. Além disso, há uma seção de CDs e uma boa tabacaria.
RIO DE JANEIRO	**Hamlet**, de William Shakespeare, com direção de Ivan de Albuquerque. O elenco é formado por Lúcio Mauro Filho, no papel central, Heleno Prestes (Rei Cláudio), Leyla Ribeiro (Gertrudes), Márcia Monteiro (Ofélia), entre outros.	O diretor Ivan de Albuquerque fez uma adaptação que simplifica o enredo de **Hamlet**, deixando de lado referências históricas e mitológicas e privilegiando as relações humanas, a paixão, amor e crime. Essa montagem tem duração de 2h20.	Teatro Rubens Corrêa (r. Prudente de Moraes, 824, Ipanema, tel. 021/247-9794).	De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15 (5ª), R$ 18 (6ª e dom.) e R$ 20 (sáb.).	Um grande dramaturgo nas mãos de um experiente diretor, Ivan de Albuquerque, que, ao lado de Rubens Corrêa (morto em janeiro de 1996), fundou o Teatro Ipanema e realizou espetáculos antológicos, como *Artaud* e *Hoje É Dia de Rock*.	Na atualização de linguagem proposta por Ivan Albuquerque, que declarou que o seu é um "Hamlet latino", e nos jovens atores do elenco.	O restaurante Arlequino (r. Prudente de Moraes, Ipanema) é ponto de encontro de artistas que se apresentam em teatros da região. Também em Ipanema, o Café da Praça (r. Maria Quitéria, 91) tem sobremesas diferentes, como crepe de banana com sorvete.
RIO DE JANEIRO	**Decadência**, texto do ator Steven Berkoff, *enfant terrible* do teatro britânico que ficou mundialmente famoso por seus vilões no cinema hollywoodiano. Com Guilherme Leme e Beth Goulart, direção de **Antônio Abujamra** (*foto*).	Na Inglaterra de Thatcher, o casal aristocrático Steven e Helen divide seu tempo entre as festas e os vícios. Steven tem uma amante, e Helen contrata um detetive particular para seguir o marido. Acaba se tornando amante do investigador.	Teatro Cândido Mendes (r. Joana Angélica, 63, Ipanema, tel. 021/267-7295).	Estréia no dia 26/3. Horários e preços a confirmar.	Primeira encenação no Brasil de **Decadência**, uma crítica cáustica à elite e que expõe a falência de seus valores. A montagem européia teve grande sucesso.	No trabalho corporal rigoroso dos atores. O estilo de Berkoff, um dos mestres do Teatro Físico inglês, lembra muito o da brasileira Denise Stoklos – de quem o ator é amigo.	Depois da peça, vá à Livraria da Travessa (r. Visconde de Pirajá, 462), que, além de livros, tem CDs importados e cafeteria. A livraria fica aberta de domingo a 6ª, das 9h às 22h, e sáb., das 9h às 20h.
RIO DE JANEIRO	**Gata em Teto de Zinco Quente**, sob a direção de Moacyr Góes e com adaptação do texto feita por Marcos Ribas de Faria.	Em apenas um ato, as paixões e mesquinharias da elite rural americana são retratados nesse texto de Tennessee Williams. Ítalo Rossi tem atuação de destaque, e Vera Fischer alterna bons e maus momentos.	Teatro Villa-Lobos (av. Princesa Isabel, 440, Copacabana, tel.021/541-6799).	Até dia 3/5. De 5ª a sáb., às 21h; e dom., às 20h. R$ 30 (5ª e dom.) e R$ 40 (6ª e sáb.).	Vale a pena conferir uma montagem de texto de Tennessee Williams (1913-1983), um dos dramaturgos mais importantes do século, que escreveu outros clássicos, como *Um Bonde Chamado Desejo*. **Gata em Teto de Zinco Quente** rendeu a Williams o prêmio Pulitzer.	Na atuação de Ítalo Rossi, aos 67 anos de vida e 42 de teatro. Com vitalidade invejável, ele interpreta Papaizão, rico fazendeiro produtor de algodão que tem câncer e que humilha a família com suas tiradas cortantes e com o poder de dar ou negar sua gorda herança.	De frente para a praia do Leme, o bistrô Da Bambrini alia aconchego à boa comida italiana. Espaguete aos frutos do mar é uma boa dica.
EXTERIOR	**Ragtime**, o musical baseado no livro homônimo de **E. L. Doctorow** (*foto*), que já teve versão cinematográfica de Milos Forman, acaba de estrear em Nova York.	Cantores-atores como Brian Stokes Mitchell e Audra McDonald brilham como protagonistas da história que retrata os Estados Unidos do começo do século. Uma versão cinematográfica do mesmo livro foi realizada em 1981, com direção de Milos Forman. Para escrever o livro, publicado em 1975, Doctorow inspirou-se na vida de Scott Joplin, compositor de ragtime.	Ford Center for the Performing Arts (213 West 42nd St., Nova York, NY, Estados Unidos; tel. 001 212/307-4100).	De 3ª a sáb., às 20h; dom., às 15h; 4ª e sáb., às 14h. Duração: 2h45. De US$ 71,75 a US$ 93,75.	Essa produção de US$ 10 milhões, dirigida por Frank Galati, recebeu entusiastas críticas da imprensa americana. Além de um elenco de primeira, há ainda os figurinos de Santo Loquasto, que revive o glamour da época. Como atração à parte, as músicas de Stephen Flaherty.	Nas liberdades ficcionais que o musical, como o livro de Doctorow, toma com a história norte-americana. A trama inclui personagens reais da época, como o ilusionista Houdini e o presidente Roosevelt. Eles são usados, no entanto, de forma mais irônica do que no livro.	Quando for assistir ao musical, chegue mais cedo para admirar o recém-inaugurado Ford Center for the Performing Arts, que conservou detalhes arquitetônicos dos dois antigos teatros que lhe deram origem, o Lyric e o Apollo.

FOTOS PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO / JEAN-CHARLES MANDOU / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / OLAVO RUFINO/PRENSA TRÊS / MÁRIO GRISOLLI / GUILHERME MARANHÃO/AE / ROGÉRIO REIS/TYBA / REPRODUÇÃO

As sonoridades ascéticas e belas de Arvo Pärt caíram nas graças dos *new agers*, primeiro, e das gravadoras, depois. Mas sua música não pode ser entendida se separada da espiritualidade. Na página oposta, uma miniatura de 1510 ilustra o ambiente ideal para a execução das peças do estoniano: o átrio das igrejas

O mistério sonoro da fé

FOTO ROBERTO [illegible] / DIVULGAÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO

A obra de Arvo Pärt, ainda que rigorosa, elaborada, carregada de espiritualidade – "difícil", enfim –, torna-se o primeiro hit da música contemporânea. Como foi acontecer?

Por Paul Mounsey

A teologia cristã tem dois meios tradicionais de descrever o conhecimento humano de Deus — a *via positiva* e a *via negativa*, ou, como na terminologia da tradição ortodoxa, o catafático e o apofático. A *via negativa* procede por meio da afirmação e descreve Deus em termos de qualidades humanas, elevando-as a um grau infinito. Ele é amor, luz, vida, força, majestade, mistério, o que quer que denote conteúdos positivos, e embora esteja além do entendimento que o homem possa ter dessa terminologia, pressupõe-se uma ligação entre os sentidos humano e divino, sendo a diferença mais quantitativa do que qualitativa.

A *via negativa* começa pela impossibilidade do conhecimento de Deus. Ele é inexprimível, transcendente, inteiramente outro. Ele é qualitativamente diferente da sua criação. Qualquer tentativa de descrevê-lo é inevitavelmente uma tentativa humana e, em razão dessa diferença essencial, nunca pode ser adequada, já que as próprias palavras só podem ser entendidas em contexto humano. Deus não pode ser apreendido pelo intelecto do homem e portanto é mais apropriado falar Dele pela negação do que pela afirmação. A epistemologia apofática não exclui de forma alguma a tradição teológica cristã e pode ser encontrada em todos os movimentos místicos, independentemente de tradição religiosa. No Ocidente, contudo, a *via negativa* vem perdendo lugar desde a Idade Média, quando o misticismo cristão esteve no auge, e permanece poderosa apenas nas tradições ortodoxas da Europa do Leste e do Levante.

Bem, e o que tudo isso poderia ter a ver com a música contemporânea? Por implausível que possa parecer, nesta era de fundamentalismos, de arrependimento pós-marxista, guerras televisadas, assassinos seriais, evangelistas de vídeo e do que um ensaísta de **BRAVO!** chamou de "misticismo de shopping center", a *via negativa* em música, como se pode notar nas composições do estoniano Arvo Pärt e do inglês John Tavener, é uma das mais expressivas tendências no concerto contemporâneo. Goza uma popularidade e um sucesso comercial jamais pretendidos por seus praticantes e ainda menos esperado pelas gravadoras.

Outros fenômenos seguem na cola — o Canto Gregoriano, por exemplo, que levou os monges beneditinos ao topo das listas de músicas pop mais

tocadas – e dão testemunho das sempre vulgares e indecentes maneiras com que o marketing se dedica a transformar em dinheiro o que antes não parecia produto comerciável. Outro exemplo, este hilariante, dessa "conversão" é o adesivo que se encontra em qualquer edição norte-americana dos CDs de Arvo Pärt, contendo a seguinte inscrição: "A música de Arvo Pärt é uma casa em chamas e em calma infinita". Esse *statement* definitivo é assinado por Michael Stipe, da banda R.E.M., que, ainda que não saibamos, deve ser uma autoridade em música litúrgica contemporânea...

John Tavener será, sem dúvida, submetido ao mesmo tratamento, agora que milhões de pessoas foram expostas a sua música (e gostaram dela) durante o funeral da princesa Diana. Surpreendentemente, Pärt-ele-mesmo conseguiu manter-se à distância do *media hype* que se armou ao redor de sua música. Em todo caso, o fato de esquivar-se da ribalta, de dar poucas entrevistas e demonstrar-se pouco afeito às aparições públicas deu-lhe o caráter de "recluso misterioso" e simplesmente elevou seu valor de mídia. Sua música também tem resistido à transformação em mercadoria, embora as gravadoras e a imprensa musical façam de tudo para empacotá-la e vendê-la das formas mais facilmente digeríveis, distorcendo sua essência e reduzindo-a a dimensões mais "confortáveis" para consumo público. No Ocidente estamos acostumados (anestesiados mesmo) a esse tipo de comportamento. Para Pärt tudo isso deve parecer tão estranho como aquele dia de 1980 em que desceu do trem em Viena e começou sua vida de exílio.

Arvo Pärt nasceu em 1935, em Paide, uma pequena cidade a 80 km ao sudoeste de Tallin, capital da Estônia. Começou a estudar música aos sete anos. Em 1957 ingressou no conservatório de Tallin onde estudou, além de todas as disciplinas musicais, economia política, história do Partido Comunista e "ciência" do ateismo. Nada que pudesse lavar aqueles cérebros. No final dos anos 50, havia grande curiosidade na União Soviética sobre a música que se fazia no Ocidente; os estudantes tinham acesso, até certo ponto, a partituras e gravações ocidentais desconhecidas durante os anos que precederam a morte de Stalin. Foi o suficiente para que muitos compositores soviéticos, Pärt inclusive, começassem a adotar técnicas dodecafônicas e seriais, para desgosto das autoridades comunistas. A primeira peça orquestral de Pärt, Nekrolog (1960), dedicada às vítimas do fascismo, revelou imediatamente seu domínio da técnica orquestral, seu excepcional sentido de forma e o emprego, dentro de suas densas estruturas, de técnicas seriais – que no entanto parecem deliberadamente menosprezadas, de forma a fazer prevalecer uma espécie de discurso tradicional.

Essas características se tornariam cada vez mais evidentes em seus trabalhos posteriores, ao longo da década – casos da *Sinfonia Nº 1* (1963), de *Collage Sur B-A-C-H* (1964), de *Pro et Contra* (1966) e da *Sinfonia Nº 2* (1966). Pärt começava a misturar sua espécie muito particular de serialismo com técnicas de colagem, nas quais forças tonais e atonais eram justapostas em confronto direto. O processo culminaria com *Credo* (1968), eixo central de sua obra, que representa um ponto de crise tanto no trabalho quanto na vida pessoal de Pärt. A peça, baseada no famoso *Prelúdio Nº 1 em Dó Maior*, de Bach, foi escrita para piano-solo, coro e orquestra e colocava em música um texto extraído do *Evangelho Segundo São Mateus*, precedido da linha *Credo in Jesum Christian*. Em *Credo*, depois de estabelecer a tonalidade em dó maior (as teclas brancas do piano) por meio de citações diretas do *Prelúdio* de Bach, a orquestra passa a destruir metódica e violentamente todos os vestígios de tonalidade em intervenções dodecafônicas e aleatórias, de proporções "cacofônicas" (representadas na partitura por grossos blocos de tinta preta). Depois dessa total desintegração, o *Prelúdio* retorna para reestabelecer a tonalidade na intensamente serena conclusão da obra, com o coro repetindo suavemente a palavra "credo". Essa redenção por meio da catarse, essa batalha entre o bem e o mal, reflete precisamente o que Pärt estava passando naquele momento. A primeira apresentação da obra causou escândalo não pelo uso do serialismo, que em 1968 já não era considerado ofensivo pelas autoridades soviéticas, mas pelo título e pela declaração pessoal de fé que se depreende do texto. Como resultado, a execução de *Credo* foi proibida na União Soviética por mais de dez anos. O próprio Pärt retirou-se da cena musical, abandonando também a composição. Sua saúde andava mal, seu primeiro casamento terminara, e ele não via saída para levar sua música adiante. Todo o seu questionamento, todos os seus experimentos até então o levavam de volta à figura central da música ocidental, Johann Sebastian Bach. À frente, nada.

Seu silêncio durou seis anos, tempo em

Acima, o átrio da Basílica de São Pedro, por Giovanni Paolo. Na página oposta, o maestro Tõnu Kaljuste e Pärt durante a gravação de *Te Deum*, na igreja de Lohjan, Finlândia. As igrejas são o habitat natural; e os músicos estonianos, os melhores executantes da música de Pärt

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música das Arcadas

Relato de um concerto em igreja e do combate entre a beleza e o ranger de bancos

Concertos com obras de Arvo Pärt são raros e cada vez mais disputados ao redor do mundo. O destaque do mês – dia 9 – é um concerto regido por Jean-Jacques Kantorow com a Tapiola Sinfonietta, no Theatre de Ville, em Paris. Ou seja, um concerto fora do habitat natural da música de Pärt – as igrejas. Kantorow é um bom regente, mas é sabido que os melhores executantes da música de Pärt estão nas orquestras e coros estonianos. Abaixo, Paul Mounsey relata a experiência de assistir a um concerto com obras de Pärt em uma igreja nova-iorquina, com regente, orquestra e coro estonianos:

Park Avenue, no Upper East Side de Manhattan, não é o primeiro lugar em que alguém pensaria situar a execução da música de Arvo Pärt. No entanto, no dia 16 de outubro de 1997, na Igreja de Santo Ignácio de Loyola, na citada avenida nova-iorquina, centenas de pessoas se congregavam para assistir e ouvir ao Coro de Câmara Filarmônico Estoniano e à Orquestra de Câmara de Tallin, conduzida por Tõnu Kaljuste, na execução de um programa de música estoniana constante da série *Grandes Executores*, do Lincoln Center de Nova York.

A primeira parte do concerto era dedicada às obras de dois compositores: o norueguês Knut Nystedt (nascido em 1915) e o estoniano Erkki-Sven Tüür (nascido em 1959). Tüür é da mais nova geração de compositores da Estônia, o que reafirma a incrivelmente rica herança musical do país, que só agora vem obtendo uma audiência maior – graças, em parte, ao sucesso de Arvo Pärt. Receptivo a um número de influências aparentemente incompatíveis (tonalidade, serialismo, técnicas medievais, jazz), Tüür entrelaça a estruturas "arquitetônicas" um discurso musical coerente, sem recorrer à colagem e sem qualquer esforço.

A segunda parte do programa era dedicada a duas peças de Arvo Pärt: *Trisagion* (1992), para cordas, e *Litania* (1994), para coro e orquestra. As execuções, como na primeira metade do programa, foram impecáveis. Em certo momento era difícil imaginar que havia apenas 20 instrumentos de cordas no palco. Cantores e músicos exibiam extraordinário grau de musicalidade e de conhecimento técnico.

O texto de *Litania* é atribuído a São João Crisóstomo e compreende 24 orações, uma para cada hora do dia. A música cresce em textura e dinâmica a partir de uma única nota e, ao final, retorna ao silêncio do qual saiu. A natureza contemplativa de Pärt manifesta-se em sua relação com o silêncio. No início do concerto as luzes diminuíam, os instrumentistas de sopro e de percussão tomavam seus lugares, o maestro Kaljuste subia ao pódio e, no exato momento em que os violinos iniciavam um absoluto pianíssimo, um irado motorista de táxi apertava sua buzina na rua 84, sinalizanto que as coisas não seriam exatamente fáceis.

Por volta da seção 5 do texto (Ó Senhor, livrai-me de toda tentação), o delicado repique de sinos da música de Pärt era pontuado por acessos sortidos de tosse, ruídos de papel de bala, suspiros e ranger de bancos de igreja – que, por volta da seção 18, já estabeleciam uma batalha antifônica entre músicos e audiência. Até o motorista de táxi voltou para um bis.

Em uma sala de concertos tradicional, os carpetes e os veludos amorteceriam a maioria dos sintomas sonoros das bronquites e dos distúrbios estomacais – e a buzina do táxi não teria vez. Em uma igreja não há tal condicionamento acústico.

Ou quem sabe os seres humanos de hoje sejam incapazes de unir-se em silêncio, nada mais.

que estudou música medieval, encontrou sua segunda mulher e ingressou na Igreja Ortodoxa Russa. Em outras palavras, Pärt encontrou uma nova direção e um novo sentido para a vida. Além da *Sinfonia Nº 3* (1971), que reflete diretamente seus estudos de polifonia medieval, ele nada compôs durante esse período. Estudava várias formas de canto litúrgico – Gregoriano, Ambrosiano, Bizantino, etc. – e, mais ou menos como a vítima de um acidente que aprende outra vez a andar, começou a compor linhas solitárias de melodia, como uma espécie de exercício de composição que o ajudasse a redescobrir suas "raízes musicais". Então passou a brincar com simetrias de altura e ritmo e por volta de 1976 compôs uma série de peças no estilo que ele viria a chamar "*tintinnabuli*".

Tintinnabuli é um termo medieval que se refere ao som de um sino e que na música de Arvo Pärt, especificamente, remete à enganadoramente simples técnica de combinar escalas diatônicas e tríades arpejadas (de acordo com regras estritamente definidas) para formar sonoridades que insinuem o repique de sinos. Sua música nascia do silêncio, a fonte de toda música e para a qual toda música retorna, em uma relação similar àquela entre o tempo e a eternidade. O silêncio aí era a tônica, a nota fundamental da vida, da qual ele fazia gerar melodias em processos de adição e redução, reminiscentes dos compositores minimalistas americanos Steve Reich e Philip Glass. O resultado foi o desenvolvimento de uma técnica de composição altamente estruturada, cujo rigor escapa à maioria dos ouvintes porque a desolada, ascética beleza da música sonante encanta sua percepção. Em uma das primeiras performances de *Tabula Rasa* (1977), as pessoas na platéia choravam abertamente, e os comentários posteriores incluíam linhas como "eu nunca pensei que a música contemporânea pudesse ser tão bonita". Efeitos similares se verificam em qualquer lugar onde a música de Pärt esteja sendo executada, seja no caso das peças instrumentais como *Frates* (1977), *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* (1977), *Festina Lente* (1988) e *Trisagion* (1992), seja no das peças vocais explicitamente litúrgicas.

Foi, sem dúvida, a acessibilidade superficial o fator que mais contribuiu para o sucesso comercial de Pärt. É impossível levar sua música em conta, no entanto, sem dar a devida atenção à sua inerente espiritualidade. Pärt não faz simplesmente adaptar textos religiosos à música, expediente utilizado por qualquer compositor, desde o século 17, na produção de uma categoria espúria conhecida como "música sacra"; em sua música o texto e seu sentido determinam o ritmo, a melodia e a forma. Música e espiritualidade se tornam inseparáveis. Suas peças instrumentais empregam o mesmo princípio estrutural rigoroso. Pode-se dizer que a música de Pärt é a verdadeira música litúrgica.

Se Arvo Pärt será capaz de suportar o massacre da atenção da mídia, que persegue suas atividades desde os anos 80, é algo a se ver. No momento, ele ocupa uma posição única na sociedade musical: contra todas as tendências anti-históricas e pós-modernas do dia, Pärt buscou e resgatou de um passado distante uma das grandes metanarrativas que embalaram a cultura do homem e voltou a contá-la ao mundo com a voz do novo. ∎

Arvo Básico

Uma discografia essencial e os melhores sites

Abaixo, o que de melhor pode ser encontrado da música gravada de Arvo Pärt, e do que a Internet tem a oferecer sobre o músico:

- *Searching For Roots.* **Filarmônica Real de Estocolmo, regente Paavo Järvi (Virgin Classics).**
- *Sinfonias 1 – 3.* **Orquestra Sinfônica de Bamberg, regente Neeme Järvi (BIS).**
- *Collage.* **Orquestra Philharmonia, regente Neeme Järvi (Chandos).**
- *Tabula Rasa.* **Orquestra de Câmara Lituana, regente Saulus Sondeckis (ECM/BMG).**
- *Arbos.* **Hilliard Ensemble etc (ECM/BMG).**
- *Passio.* **Hilliard Ensemble etc (ECM/BMG).**
- *Miserere.* **Hilliard Ensemble etc (ECM/BMG).**
- *Te Deum.* **Orquestra de Câmara Filarmônica Estoniana, Coro de Câmara Estoniano, regente Tõnu Kaljuste (ECM/BMG).**
- *De Profundis.* **Theatre of Voices, regente Paul Hillier (Harmonia Mundi).**
- *Litany.* **Orquestra de Câmara Filarmônica Estoniana, Coro de Câmara Estoniano, regente Tõnu Kaljuste (ECM/BMG).**

- **Arvo Pärt Information Archive.** *http://www.eskimo.com/~drifter/part/arvo_part.html*
- **Universal Edition (editora das obras de Pärt).** *http://www.uemusic.co.at*
- **ECM Records.** *http://www.ecm-records.com/ecm/artists/111.html*

FOTOS DIVULGAÇÃO

A natureza das cordas

Fábio Zanon, que teve como primeiro mestre um operário, impõe-se no circuito internacional do violão por cultivar a beleza além da forma.

Por Regina Porto

"Toda separação embute uma distinção de classe", diz Fábio Zanon, referindo-se ao instrumento que adotou aos 9 anos de idade. Aos 32 anos, o violonista brasileiro de maior projeção internacional da atualidade — carreira consolidada em 1996, quando ganhou, em um mês, os dois mais importantes concursos mundiais de violão, o espanhol Francisco Tárrega e o americano Guitar Foundation of America — enfrenta os sucessivos desafios impostos por sua opção musical.

A origem popular do violão — com freqüência associado a camadas mais marginalizadas da população — gerou uma tradição de preconceitos que ainda hoje se propaga e que tornou difícil sua penetração no grande circuito da música de concerto. Curiosamente, o primeiro orientador de Zanon no violão clássico foi um metalúrgico de Jundiaí, cidade onde o músico nasceu, em São Paulo, "que só dava aulas aos sábados e tocava de maneira fabulosa". Esse desconhecido, Antonio Guedes, é lembrado pelo violonista tanto quanto seus outros professores de maior renome — Henrique Pinto, Edelton Gloeden e os internacionais Julian Bream e John Williams.

O histórico do instrumento, observa Zanon, é exemplar: Francisco Tárrega e Andrés Segovia — ambos espanhóis e nomes fundamentais para o que se entende por violão moderno na virada do século (em que pese a rivalidade com o extenso repertório do piano romântico) — foram, eles mesmos, fomentadores da hierarquia entre arte culta e arte popular. Zanon, mesmo não sendo um defensor da estética *crossover*, que funde estilos ("Certas correntes não se confundem"), valoriza algumas técnicas de tradição popular, negadas pelo repertório concertante do violão. Se faz crítica às pretensas ambições aristocráticas dos dois grandes mestres, faz igualmente o elogio de seu maior legado: com Tárrega e Segovia, o violão ganha nova concepção de design e sonoridade e sai do âmbito íntimo e doméstico para as grandes audiências de 2 mil, 3 mil pessoas. Impõe-se uma técnica moderna, de nova potência de som e sem prejuízo daquilo que Zanon considera "o maior trunfo do violão, que é a sutileza de timbres".

FOTOS REPRODUÇÃO / EVERTON BALLARDIN

Com seus próprios trunfos, Fábio Zanon impôs-se no espaço restrito da cena contemporânea: talento nato, autoconfiança e uma adquirida originalidade timbrística que o fez destacar-se num cenário um tanto uniforme. Extrapolou os circuitos fechados do violão (numerosos, sobretudo na Espanha e Estados Unidos) e ingressou num mercado que, por regra, acolhe um único violonista por gravadora.

Premiado muitas vezes internacionalmente desde 1985 e radicado em Londres desde 1991, onde se pós-graduou pela Royal Academy of Music, passou os dois primeiros anos do "exílio" musical a redefinir sua interpretação, sua técnica, sua maneira de pensar música. Buscava a total completude sonora do violão, cada "beleza localizada".

A música feita pelos predecessores (referenciada nos anos 60), por razões de estilo, já não o interessava mais. "Os violonistas espelhavam-se numa abordagem interpretativa que emergia do piano, de grande estrutura formal e pouco gosto pelo som". Zanon contrapôs-se à corrente da técnica imaculada e "execução seca, como se fosse um mau piano", segundo suas próprias palavras. Investiu em coerência formal com refinamento sonoro. Trabalhou toda a gama de timbres, dinâmica e colorido oferecida pelo violão ("Ignorá-la é ir contra a natureza do instrumento") e, em lugar de mera eficiência, atingiu a música que idealizava.

No ano passado, finalmente, gravou seus dois primeiros CDs. Um pela editora brasileira EGTA, com sonatas de autores latino-americanos, e outro pelo selo americano Music Masters, com a integral de Villa-Lobos para violão-solo — a *Suíte Popular Brasileira*, os *Cinco Prelúdios* e os *Doze Estudos*, pela primeira vez reunidos em um único disco. Recebeu, merecidamente, o Prêmio Santista.

Esse é um Villa apresentado em versão de dupla importância: interpretativa — à medida que estabelece diferentes estilos para cada set (choros, seresta, peças de concerto) — e histórica, já que, em lugar das recorrentes partituras publicadas pela editora francesa Max Eschig, Zanon usou os manuscritos do autor encontrados no Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro (particularmente nos *Estudos*, deparou com diferenças de texto que considera "irresponsáveis").

Concluída neste mês a extensa turnê de 60 concertos pelos Estados Unidos, Fábio Zanon prepara-se para a gravação do terceiro disco (selo Naxos) e uma temporada de concertos pela Europa, Oriente Médio e Rússia.

Embora mais da metade de seu repertório incorpore a música contemporânea, é Villa-Lobos o compositor que Zanon elegeria para iniciar uma audiência no violão clássico. Por quê? "Pela sua generosidade, pela forma como ele maximiza o potencial do instrumento. Foi o Prelúdio nº 1 que me fez tocar violão profissionalmente". ■

A sutileza dos timbres, e não apenas a coerência formal, é a meta de Zanon (na foto recortada), que em 1996 ganhou os dois mais importantes concursos mundiais de violão. Em 1997, ele gravou a obra de Villa-Lobos para violão-solo (à esquerda, no alto), atendo-se aos manuscritos do autor, onde encontrou diferenças de texto significativas. Gravou também sonatas de autores latino-americanos (à esquerda, embaixo). Depois de uma turnê pelos Estados Unidos, o brasileiro fará temporadas na Europa, no Oriente Médio e na Rússia, onde estréia no Teatro Bolshoi

Deus e o diabo na terra do pop

Joe Jackson embala os pecados capitais em sofisticação musical e poética no CD *Heaven & Hell*

Raras vezes a música pop produziu um personagem como Joe Jackson. Das delicadas lições de Mozart ao violino (com 11 anos) e Bach ao piano (com 14), em Portsmouth, sul da Inglaterra, à cena punk deflagrada por Sex Pistols, The Clash e congêneres em Londres – que injetou raiva e malandragem num cenário pop meio rendido à prostração –, Jackson foi mudando de pele. Sendo irreconciliáveis o piano e o punk-rock, e sendo Jackson pouco suscetível à prática do niilismo sobre palcos, a alma mais delicada do pianista o levou por caminhos mais tortuosos, e bem mais virtuosos. Ao longo dos anos 80, ofereceu uma alternativa pianística tanto à pós-gritaria punk – na qual a pura revolta se transformara em cinismo puro – como à futilidade-cult de grupos New Wave, como Blondie, ou da dance music. Emplacou sucessos deliciosos, que saltavam aos ouvidos mais atentos. Jackson tem gosto refinado demais para faturar em funeral de princesa, embora, em entrevista a **BRAVO!** por telefone, de Londres, ele não admita busca deliberada de requinte: "Nunca quis parecer sofisticado". A postura é coerente para um ex-quase punk. Tendo ou não se esforçado para tanto, Jackson mostra o quanto pode ser (desculpe, mas...) sofisticado, tanto na escolha do tema quanto na prática de composições e arranjos, em seu último CD, *Heaven & Hell* (Sony Classical), recém-lançado. Nele o pianista de traços delicados, que surge semicareca, de lábios femininos e orelha grande no encarte, abusa do ecletismo em andamentos, contrapontos, orquestrações inusitadas e na poesia. *Heaven & Hell* não foi feito para um ouvido qualquer, embora o próprio Jackson cobre das rádios: "Depende só delas se vão ou não tocar minhas músicas. Não pensei nisso na hora de criá-las".

Aos 43 anos, Jackson traz um trabalho conceitual: cada música representa um pecado capital. Com direito a verso do poeta Robert Browning sobre o diabo e da esotérica Madame Blavatsky, no encarte; do lúgubre e bonito *Prelude*, com solo de violino de Nadja Salerno-Sonnenberg, à *Fugue 2/ Song of Daedalus*, que significa a soberba, passando pela impactante *Fugue 1/ More is More* (gula), a seqüência de músicas se assemelha a um concerto *mezzo* pop, *mezzo* erudito, em homenagem ao demônio, de chifres e orelhas pontudas na capa do CD, que representa um ás de baralho com a imagem de Cristo no lado oposto do demo e (blasfêmia...) de cabeça para baixo.

Joe Jackson (acima) reúne os amigos no CD *Heaven & Hell* (à direita, acima) e canta o anjo decaído (ao lado, o encarte)

Em *Angel* (luxúria), Suzanne Vega, a inglesinha charmosa do sucesso *Luca*, aparece como prostituta ou, na simbologia do CD, um anjo decaído. A badalada soprano erudita Dawn Upshaw, que tem mesmo voz considerada de anjo desde que gravou a *Sinfonia dos Lamentos*, de Henrik Gorécki, interpreta o próprio anjo na faixa. "Toquei acompanhando Suzanne há alguns anos e chamei-a para este novo álbum. Ela é a prostituta", confirma Joe. Outros convidados estão no CD (que é assinado com um *Joe Jackson & Friends*): Brad Roberts, do The Crash Test Dummies, e Jane Siberry dão os ares de suas respectivas graças. *Tusla*, nome da cidade mais barbaramente destruída da ex-Iugoslávia, é uma forte faixa-testemunho sobre horrores da guerra na Bósnia, com direito à gravação de vozes de rádio croata. *Right* (ódio) é um potente heavy metal, numa variação estilística que nos faz temer a possibilidade de Jackson voltar ao cotidiano planificado das rádios FM. "Admito que é um CD ambicioso, o tema é difícil. Não sou propriamente um cristão, mas desde muito cedo me envolvi com questões de bem e mal, Deus e Diabo", diz Jackson, que põe em questão deuses e diabos do olimpo pop. – ANDRÉ LUIZ BARROS

FOTOS REPRODUÇÃO

Preservando os Sons

A Library of Congress, biblioteca que sedia nos Estados Unidos o American Folklife Center, é responsável pela série de CDs *Endangered Music Project*, de música folclórica das Américas. Dois volumes já foram dedicados ao Brasil. Um deles, *The Discoteca Collection – Missão de Pesquisas Folclóricas*, em colaboração com o Centro Cultural São Paulo, usa o material recolhido por Mário de Andrade na Missão de 1938. Outro, *L. H. Corrêa de Azevedo – Music of Ceará and Minas Gerais*, traz a pesquisa feita nos anos 40 pelo musicólogo Luiz Heitor. As gravações de campo, obviamente precárias (embora remasterizadas), registram manifestações da cultura popular e têm valor histórico. Com boa produção iconográfica e textual, chegam ao mercado nacional pela gravadora americana Rykodisc. RP

Fruto proibido

A Apple confessa crimes de amor e desamor

Falsa anoréxica e falsa bonequinha de luxo, de expressão arruinada e olhos fortes (que quase não sonham, segundo uma das letras), Fiona Apple, apenas 20, é a última rajada violenta sobre os estilhaços do rock americano. Viciada em verdade, a sarcástica *baby star* declarou em público sua total descrença no mundo ao receber o Best New Artist da MTV pelo clip *Criminal*. *Tidal*, o álbum, já rendeu à Sony mais de 2 milhões de cópias. Tem o gosto franco de maçã e perigos precoces – as letras impregnadas de desalento, a voz cheia de amargura e violência sentimental. Soturna, autodestrutiva, tem lá suas tragédias pessoais ("pensa demais", disse-lhe o psiquiatra). "Melhor Performer Feminina" em um dos melhores discos do último ano segundo a *Rolling Stone* (capa de janeiro), é a autora e intérprete de tudo o que faz. A música, com banda pesada e ela mesma nos martelos graves do piano, é perturbadora e excentricamente viril para rosto tão delicado. O que ela quer? O fim do patriarcado da cultura americana. E que o namorado volte. É seu grito primal por refúgio. Algum refúgio. – REGINA PORTO

Fumaça nos olhos

Scorsese se rende aos "filmes" de Carly Simon

Queridinha do selo Arista – vinil de platina, compactos de ouro –, Carly Simon completa sua trilogia de *standards* com o recém-lançado *Film Noir* (precedido de *In Touch* e *My Romance*), co-produzido com o orquestrador Jimmy Webb. Simon está no seu melhor papel: um álbum que evoca o espírito e o gênero *noir* que assolaram o cinema americano nos anos 40–50. O disco é belo e despretensioso – mais um conceito do que o documento de uma era. Inspirado em mitos como Bogart, Bacall e Hayworth, e em personagens como Gilda e Laura, *Film Noir* sugere uma fita completa – jogo de sombras, amantes furtivos, mulheres fatais, intrigas. (Anti-)heróis inesquecíveis ou heroínas perdidas têm consolo na voz de Carly, intensa até quando se faz ingênua. Singela em *Everytime We Say Goodbye*, não imita Billie ou Sinatra em *I'm a Fool to Want You*, tampouco Dietrich em *Lili Marlene* (um *lullaby*?). E quando canta *Laura*, tão sedutora, faz Martin Scorsese render-se por inteiro a essa "vital conexão entre os dias de hoje e os daqueles trágicos e gloriosos filmes". Mas, oh, cada tema é um sonho de fumaça. *"Play it again"*. – RP

Fora de catálogo

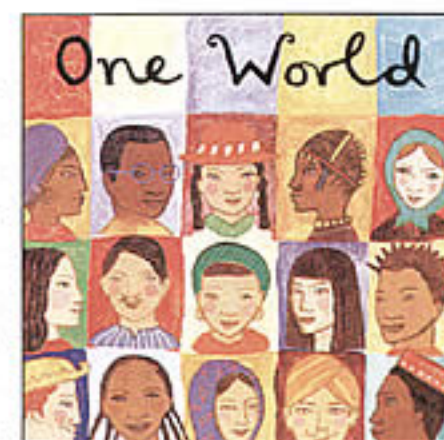
Mello & Ocougne desmontam rótulos da MPB

Muita gente boa já se escandalizou com o duo Chico Mello–Silvia Ocougne, brasileiros de muitos nichos culturais em Berlim, onde moram há anos. Munidos de vozes, violões e algumas tralhas instrumentais, e com uma idéia meio-Cage (o Acaso) e meio-Deleuze (o Paradoxo) na cabeça, a dupla desburocratizou a gramática cultural, estrutural e territorial da MPB. Com fragmentos da nossa cara memória sonora coletiva – e de nossos tão caríssimos clichês sentimentais –, fizeram do meio não a mensagem, mas a plural antimensagem. "O acúmulo é idéia, além de enciclopedista, sufocante", diz Chico, músico e psiquiatra, defensor da idéia de que "memória é como pulmão: inspira e sobretudo expira". Virtuosismo instrumental é ouvido em *Bebê*, de Hermeto, e *Um a Zero*, de Pixinguinha, as duas únicas faixas com estrutura começo-meio-fim bem estabelecida sobre *approach* moderno. O resto do disco *Música Brasileira De(s)composta*, editado pela Wandelweiser alemã, dispensa a companhia de chatos ou mal-humorados. – RP

Decoração de interiores

O *Putumayo look* estiliza o *Putumayo sound*

A estória é boa. Uma loja de confecções montada nos anos 70 no Upper East Side de Manhattan – e desde sempre bem freqüentada – descobriu, duas décadas e muitas filiais depois, que o estilo multiétnico Putumayo de vestir merecia um estilo musical Putumayo de dançar. Primeiro, os ambientes passaram a ser sonorizados com a música das várias tribos político-tecnológicas do Mundo Sul. Passo seguinte: as compilações em disco, distribuídas pela Rep Company – que lançou o sucesso – e agora pela própria Putumayo World Music (licenciada no Brasil pela MCD). São vários discos com o *naïve* estilo Putumayo de ilustração do inglês Nicola Heindl. *One World* é um dos melhores da série para iniciantes: 15 faixas variadas, de artistas e países variados, num estilo Putumayo de correta confraternização mundial. Angelique Kidjo (Benin), Papa Wemba (Zaire) e Youssou N'Dour (Senegal) são sempre bons destaques, embora previsíveis. Já boas supresas são Baka Beyound (Camarões), Kali (Martinica) e a roqueira russa Inna Zhelannaya. Ótimo para se fazer a festa depois – em casa ou numa boa loja de discos. – RP

FOTOS DIVULGAÇÃO

Sirene das metrópoles

Cantora e pianista greco-americana é a nova porta-voz do underground

Todo o inferno punk é figura de linguagem comparado à música de Diamanda Galás. Nova-iorquina de origem grega – 20 anos de carreira sobre terrenos minados – a *avant-diva* fez, da voz, a arte da intolerância diante da realidade contemporânea. Tudo o que tem a dizer é veemente. Conta com extensão vocal de três oitavas e meia, e cordas que vão de graves urros guturais a gritos lancinantes de soprano dramático. Sua presença abissal e expressionista provoca catarse instantânea. Algo entre o concerto e o rock'n'roll, passando pela vanguarda e radicalizando o spiritual e o blues. Pisou o palco pela primeira vez como solista da ópera *Un Jour Comme Une Autre*, de Vinko Globokar, baseada na Documentação Internacional da Anistia. A consagração individual veio com *Plague Mass*, um réquiem dedicado às vítimas da AIDS. O atual trabalho em turnê mundial é *Malediction and Prayer* – solo de voz sobre piano –, com textos de Baudelaire, Pasolini e Mixco. Galás gravou dez discos, aparece em vídeos da Mute Films e pode ser ouvida nas elegantes casas de concerto do mundo. Ou nos porões mais obscuros das grandes metrópoles. – REGINA PORTO

Diamanda Galás: catarse abissal em solos lancinantes

Tomada de cena

Titular da Sinfônica de São Paulo grava Donizetti na Itália e investe no repertório de ópera

John Neschling: gosto pela lírica

Desde sua histórica reedição de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, levada a disco com Placido Domingo no papel principal, o maestro carioca John Neschling parece mesmo decidido a tomar o rumo da ópera. Neschling abriu o ano com duas temporadas paralelas de Donizetti no Teatro Carlo Felice, de Gênova: *Adelia* (em colaboração com o Teatro Donizetti, de Bérgamo) e *Don Pasquale* (co-produção com o Teatro San Carlo, de Nápoles). As récitas de *Adelia* foram gravadas para edição posterior em disco, com previsão de lançamento no próximo semestre pela BMG-Ricordi. O elenco traz Mariella Devia como protagonista, ao lado dos cantores-solistas Stefano Antonucci, Octavio Arevalo, Luciano Leoni, Walter Omaggio e Anna Bonitatibus. De volta ao Brasil, o maestro dá início, no dia 2, aos ensaios de *La Cenerentola*, de Rossini, com a renovada Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, da qual é diretor musical e regente-titular. Sua récita de *O Navio Fantasma*, de Wagner, programada para ir à cena neste mês na Ópera de Bordeaux, infelizmente teve de ser adiada. – RP

Elenco de primeira

Novo teatro de SP ingressa em círculo fechado e abre portas para o Brasil

Antes mesmo da aguardada inauguração em São Paulo, confirmada para abril, o teatro Alfa Real já sinaliza a importância do espaço que virá a ocupar na cena lírica internacional. Seu ingresso em uma das mais fortes comunidades operísticas do mundo – a Opera America, sediada em Washington – foi anunciado em Estrasburgo durante o último congresso semestral da associação. José Roberto Saguas, diretor do Instituto Alfa-Real de Cultura, membro-fundador e ex-presidente da Sociedade Brasileira de Ópera, passa a integrar a comissão executiva desse grupo seletíssimo a convite do diretor do Covent Garden de Londres, John Harrison. O Alfa será o primeiro teatro da América Latina a firmar intercâmbio de *know-how* cênico e co-produções com as prestigiosas casas de ópera da Europa e Estados Unidos, além de garantir estágio de profissionais brasileiros no exterior. – RP

FOTOS DIVULGAÇÃO / TOM CARAVAGLIA/DIVULGAÇÃO

DE MÃOS DADAS COM SCHUBERT

Em seu primeiro disco dedicado a Franz Schubert, a pianista Mitsuko Uchida revela sombras românticas do classicismo vienense

Por Dante Pignatari

"Eu devia ter uns 15 anos quando assisti a um concerto de Wilhelm Kempff. Pela primeira vez, a música me emocionou até as lágrimas. Ele tocava alguma coisa de Schubert." Nascia assim, segundo a pianista Mitsuko Uchida – que aos 12 anos de idade mudou-se para Viena, onde completou a formação iniciada no Japão – sua longa dedicação ao mestre austríaco, à espera de maturidade para dar início ao registro de suas obras. O resultado nos chega agora, com as duas séries de *Improvisos* – *Opus 90* e *Opus 142* – que inauguram uma planejada edição integral da obra para piano de Franz Schubert, com previsão de dois discos ao ano e conclusão até 2001.

Da adolescência vienense à profunda maturidade atual, o percurso musical de Mitsuko Uchida, que hoje, aos 50 anos, leva uma vida solitária em Londres, levou-a a descobrir nos *Impromptus* o que ainda não nos tinha sido revelado na música para piano de Schubert: drama.

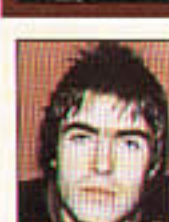
Os *Improvisos* foram compostos em 1827, ano em que Schubert completa sua *Winterreise* (*Viagem de Inverno*) e se afirma mundialmente como mestre incontestável do Lied. Conhecido em todo o mundo por essas peças, tinha como companheira constante a morte (contraíra sífilis, a Aids da época, em 1823), e essa passa a impregnar o sentido de toda sua obra.

O ano de 1827 é também o da morte de Beethoven, e tal como Beethoven, a cuja sombra viveu, Schubert faz do piano campo de experimentação. Virão depois as grande obras do último ano de vida, 1828, que lhe assegurarão um lugar ao lado de Haydn, Mozart e do próprio Beethoven.

Wilhelm Kempff, que foi um dos maiores intérpretes de Schubert, burila o lirismo e a transparência de execução que também seriam de se esperar em uma mozartiana consumada como Uchida (no início dos anos 70, deixou boquiabertas as platéias européias com sua impecável e surpreendente abordagem de Mozart, de quem gravou a integral das *Sonatas* e dos *Concertos*). O que temos, entretanto, é um *pathos* quase beethoveniano.

Os quatro *Improvisos* do *Opus 90*, especialmente os de nº2 e nº4, são as mais conhecidas obras para piano de Schubert, peças favoritas dos profissionais e dos amadores, obrigatórias para estudantes de piano e muito freqüentes em concertos como opção de bis. O *Opus 142*, segundo Robert Schumann, é uma sonata. Seja quase sonata ou mais que sonata, os quatro movimentos da obra formam, em qualquer caso, um ciclo (como, de resto, o *Opus 90*).

O toque profundo de Uchida, aliado ao uso generoso e hábil do pedal, resulta em sonoridades suntuosas. Os andamentos são austeros; a paleta, dinâmica e ampla, e os tempos, mantidos com extremo rigor que somente cede em certas inflexões de frase e em algumas modulações. Nesses momentos somos instantaneamente transportados a outro lugar, mágica estrutural do estilo de Schubert que Uchida reproduz com maestria. O controle do tempo, o evidente prazer em expor sem pressa as longas frases, inexoráveis e claras como oráculos, iluminam e justificam as intermináveis repetições.

É como se, juntos, Schubert e Uchida extraíssem, de cada motivo e de cada figuração, até a última gota de expressão. Nesse disco, os poderosos recursos técnicos de que dispõe Uchida e a sabedoria conquistada estão inteiramente a serviço de Schubert, num raro e belo exercício de concentração, dedicação e humildade.

Depois da integral de Mozart, Uchida (no alto) dedica-se à música para piano-solo de Schubert. Os *Opus 90* e *142* integram o primeiro lançamento da série pela Philips Classics (acima)

FOTOS WALTER SCHELS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A Música de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Regina Porto

Pão de Açúcar

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
CONCERTO	Um dos grandes violinistas da atualidade, o russo **Maxim Vengerov** (*foto*), 24, apresenta-se em concerto com a London Symphony Orchestra. Direção do maestro e compositor francês Pierre Boulez.	*Valses Nobles et Sentimentales*, de Maurice Ravel; *Three Occasions*, de Elliott Carter; *Concerto para Violino e Orquestra*, de Igor Stravinsky, e *Suite Scythian*, de Sergei Prokofiev.	Palais des Beaux-Arts. Rue Ravenstein, 23, em Bruxelas. Tel. 0032-2/507-8200.	Dia 20, às 20h. Preços a confirmar.	Encontro de duas personalidades gigantes e de temperamentos opostos. Vengerov já enfrentou distintas modalidades de regência – Abbado, Mehta, Giulini, Barenboim, Rostropovich – sem jamais deixar de impor seu caráter.	A interpretação apaixonada de Vengerov, herdada da rigorosa escola russa, e o cerebralismo de Boulez encontram um ponto de intersecção perfeito no concerto de Stravinsky. Já as partituras de orquestra ganham leitura mais estrutural.	Um dos marcos da discografia de Vengerov pelo selo Teldec é a mundialmente premiada gravação do *Concerto para Violino*, de Shostakovich, sob regência de Rostropovich. Juntos, planejam um duo de violino e violoncelo para 1998.
CONCERTO	O maestro romeno naturalizado alemão Erich Bergel dirige a Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro em ciclo de oito concertos semanais dedicados a Ludwig van Beethoven. Entre os pianistas convidados, Arthur Moreira Lima e Nelson Freire. No primeiro programa, **José Carlos Cocarelli** (*foto*).	O programa inaugural da série apresenta, de Beethoven, a *Sinfonia nº 1* (de 1800), o *Concerto nº 1* para Piano e Orquestra (de 1795) e a *Sinfonia nº 2* (de 1803).	Teatro Municipal do Rio de Janeiro, região central da cidade. Tel. 021/262-3935.	A partir do dia 31, sempre às terças-feiras, às 20h.	Bergel descende da tradição de Furtwängler e Klemperer. As nove sinfonias de Beethoven são insuperáveis em importância histórica. Beethoven as compôs com uma concepção nova de orquestra, calculando os efeitos psicológicos da massa sonora sobre o ouvinte.	Com a primeira sinfonia e o primeiro concerto, ambos em dó maior e datados de 1800, Beethoven atravessa a invenção clássica de Haydn e Mozart. A segunda sinfonia, embora transpareça alegria, foi escrita aos primeiros sinais de surdez do compositor, em 1802.	Além das nove sinfonias de Beethoven e duas aberturas conhecidas – *Egmont* e *Fidélio* –, o ciclo apresenta, de março a junho, os cinco concertos para piano, o concerto para violino e, com interpretação do Trio de Moscou, o monumental concerto tríplice para piano, violino e violoncelo.
CONCERTO	O compositor **Edino Krieger** (*foto*) é o regente do concerto para orquestra de câmara comemorativo de seus 70 anos. Participação dos solistas Odette Ernest Dias (flauta), Marcelo Fagerlande (cravo) e Paulo Moura (saxofone).	De Krieger, serão ouvidos o *Choro para Flauta e Cordas* (1952), a *Suíte para Cordas* (1956), o *Divertimento para Cordas* (1959), as *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988) e a *Brasiliana para Saxofone Alto e Corda* (1960).	Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil – r. 1º de Março, 66, região central do Rio de Janeiro. Tel. 021/216-0626.	Dia 17, às 12h30 e às 18h30.	O catarinense Edino Krieger, além de compositor consolidado, é um dos mais importantes fomentadores da música de concerto contemporânea no Brasil. Em torno de seu nome e da Bienal de Música, que dirige, agregam-se os mais inventivos criadores brasileiros.	O programa de aniversário representa fases estilísticas diferentes do compositor. O *Choro* marca o final da fase serialista; a *Suíte*, o *Divertimento* e a *Brasiliana* (sobre um tema de aboio nordestino) pertencem à fase nacionalista e neoclássica.	Um amplo painel da obra, trajetória e do círculo musical de Edino Krieger será apresentado durante as cinco terças-feiras do mês. Da música de salão de seu pai, ao concerto dedicado ao mestre Koellreutter e suas influências, um encontro com colegas de várias gerações e tendências.
LÍRICA	A cantora **Céline Imbert** (*foto*), soprano dramático que completa dez anos de carreira, e a pianista Maria José Carrasqueira, parceira há três anos, fazem recital de canções francesas, espanholas e brasileiras pela primeira vez reunidas em programa.	Do repertório francês, obras de Duparc, Berlioz, Fauré e Poulenc escritas entre 1800 e 1963. Do espanhol Joaquín Turina, um ciclo de cinco canções sobre textos do poeta Campo Amor. E, do repertório brasileiro, quatro compositores da passagem do século – Ernâni Braga, Jaime Ovalle, Luciano Gallet e Oscar Lorenzo Fernandez.	Fundação Maria Luisa e Oscar Americano – av. Morumbi, 3700, em São Paulo. Tel. 011/842-0077.	Dia 29, às 16h. Ingressos a R$ 5.	O programa é construído sobre línguas latinas, em estados de alma arrojados. A nostalgia, o êxtase, a contemplação, a tristeza, a fúria e as paixões são cantados por Céline, intérprete dramática de grande força expressiva.	O repertório surge num momento em que a cantora atinge, segundo ela mesma, maturidade de interpretação e apurado condicionamento técnico. Na sua voz, o *lied* é cantado sem empostação operística.	A carreira de Céline Imbert merece ser acompanhada. Revelada como *Carmen*, de Bizet, já é chamada "a nova diva wagneriana". Em abril, ela canta *A Morte de Isolda* na programação inaugural do Teatro Alpha Real. Nos seus planos, um projeto *third stream* com músicos eruditos e populares.
LÍRICA	**Peter Brook** (*foto*), Jean-Claude Carrière e Marius Constant reinterpretam Bizet. Coro e Orquestra da Ópera de Montpellier sob direção de Paul Meyer. Cantores solistas: Hermine May, Laurence Malherbe, Nicolas Cavallier e Christian Papis. Montagem de Antoine Bourseiller.	Nova produção de *La Tragédie de Carmen*, uma adaptação da ópera de Georges Bizet sobre libreto inspirado em Prosper Mérimée. Na saga de liberdade e tragédia passional de Carmen, cigana morta pelo amante preterido, a fatalidade é personagem principal.	Opéras de Montpellier – 11, boulevard Victor Hugo, em Montpellier, França. Tel. 0033-4/67-60-19-99.	Dias 11, 12, 18, 20 e 21. Horários e preços a confirmar.	A figura heróica de Carmen, sem lei nem moral, é seguidamente reinterpretada por artistas contemporâneos. No cinema, inspirou Saura, Rossi e Godard; no teatro, Gerald Thomas, e, na ópera, Peter Brook, Jean-Claude Carrière e Marius Constant.	Bizet provocou escândalo com a estréia de *Carmen* na Opéra Comique de Paris (março de 1875). Os tempos são outros, mas é possível que essa nova versão – por razões de estética, e não de moralidade – também escandalize.	Em Montpellier, o hotel New Alliance-Métropole (3, rue Clos René) oferece apartamentos a partir de 590 F – tel. 0033-4/67-58-11-22. Na região, o restaurante Le Cercle des Anges (3, rue Collot), com refeições a partir de 150 F, aceita reservas pelo tel. 0033-4/67-66-35-13.
LÍRICA	Isaac Karabtchevsky dirige a OSMSP, o Coral Lírico e o Coro Infantil Eco. Solistas: Vladimir Bogachov (tenor), Dimitra Theodossiou (soprano), Eduardo Tumagian (Iago), Magda Paino (Emília), Pepes do Valle (baixo) e Cláudio Guimarrães (baixo). Destaque para o tenor **Fernando Portari** (*foto*), revelação de 1997.	*Otello*, ópera em quatro atos, de Giuseppe Verdi, com libreto de Arrigo Boito baseado na tragédia *O Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. O drama introduz o tema do ciúme, da inveja e da vingança. Encenação e iluminação de Iacov Hillel, com cenografia de Roberto Oswald e figurinos de Aníbal Lápiz.	Teatro Municipal de São Paulo – pça Ramos de Azevedo, s/nº.	Dia 1 às 17h, e dias 3, 5 e 7 às 20h30. Ingressos entre R$ 10 e R$ 15.	Verdi compôs essa obra com mais de 70 anos, e seu sucesso ofuscou o *Otello* de Rossini. É o prenúncio do verismo (uma narrativa mais realista), com uma nova forma de ópera italiana, melodias contínuas e uma voz de tenor mais escura, quase de barítono.	O célebre *Credo* do diabólico Iago, no segundo ato ("Creio em um deus que me criou à sua imagem"), simplificado pelo libretista, é intensificado musicalmente por Verdi. No terceiro ato, a orquestra evoca o sentimento do ciúme na cena em que Otello ouve trechos do diálogo entre Iago e Cassio.	O restaurante do Circolo Italiano, na av. São Luis, 50, 1º and., oferece pratos típicos, como o *polpettone com pene* e o *rigatoni alla asiciliani*. A casa recomenda um vinho *chianti* Giunti Poggibonsi.
LÍRICA	Coro da Ópera Holandesa e Orquestra Filarmônica da Rádio da Holanda, sob direção de **Hans Vonk** (*foto*). Cantores solistas: Chris Merritt (Édipo, tenor), Larissa Djadkova (Jocasta, mezzo-soprano), Willard White (baixo-barítono) e Thomas Randle (tenor). Encenação de Peter Sellars.	*Édipo Rei*, ópera-oratório em dois atos de Igor Stravinsky, sobre libreto de Jean Cocteau inspirado na tragédia de Sófocles. Música e texto em latim adaptados por Peter Sellars, que funde a ópera com a *Sinfonia dos Salmos*, também de Stravinsky.	Teatro de Música / Casa de Ópera de Amsterdam. Tel. 0031-20/551-8922.	Dias 4, 6, 10, 13, 16, 19, 25, 28 e 30 às 20h. Dia 22 às 13h30.	Peter Sellars, ex-*enfant terrible* da América, é um dos principais encenadores de ópera do mundo contemporâneo. Imaginativo também no cinema, teatro e festivais multidisciplinares. *Édipo Rei*, produção sua de 1995, estreou no Festival de Salzburgo.	A ação contínua da ópera pede movimentos mínimos dos intérpretes, como se fossem estátuas vivas. Sellars acentua o drama humano de Édipo. O coro se destaca no *Gloria* (entre o primeiro e o segundo atos) e na cena final, quando chora o suicídio da rainha.	A temporada 97-98 da Ópera da Holanda prossegue com *Wozzeck*, de Alban Berg, em abril; *Tosca*, de Puccini, em maio (regência de Riccardo Chailly); e, em julho, *Rosa*, *A Horse Drama*, de Louis Andriessen, com cenário, concepção visual e montagem de Peter Greenaway.
POPULAR	A cantora **Zizi Possi** (*foto*), com pequeno grupo orquestral, faz show do disco *Per Amore*. Esse é seu 14º álbum em 19 anos de uma carreira que se consagrou com *Valsa Brasileira* (1994) e *Mais Simples* (1996). A temporada de duas semanas tem direção da própria Zizi e de seu irmão José Possi Neto.	Repertório de canções italianas e napolitanas da memória afetiva da intérprete. Além do conhecido tema de Mariella Nava que dá título ao disco, composições inspiradas em arranjos refinados, como *E Chiove*, *Pace e Serenità* e *Senza Fine*, e uma nova versão para *Caruso*, sucesso na voz de Lucio Dalla.	Palace – al. dos Jamaris, 213, em Moema, São Paulo. Tel. 011/531-4900.	De 12 a 15 e de 19 a 22. 5ª às 21h30; 6ª e sáb. às 22h, e dom. às 20h. Preços a confirmar.	Zizi, hoje uma das melhores e mais sofisticadas intérpretes brasileiras, mostra aprimoramento crescente de técnica e expressividade. *Per Amore*, que dedica aos avós, é carregado de nostalgia e intensidade emocional e seu tributo mais pessoal à música.	Zizi entrega-se às canções com coragem comovedora. Usa vários recursos de colocação vocal – *sotto voce*, *boca chiusa*, voz de peito, falsete. O show, como o disco, obedece a um roteiro dramático que descreve a partida, o exílio e a volta do napolitano.	Um dos melhores restaurantes da cidade de São Paulo, o italiano In Città pode ser apreciado na matriz do Jardim Paulista (r. Oscar Freire, 1265) ou na filial da Chácara Itaim (r. Dr. Leopoldo Couto de Magalhães Jr., 550).
POPULAR	A *big band* paulista **Mantiqueira** (*foto*) integra 13 músicos liderados pelo saxofonista e clarinetista Nailor "Proveta" Azevedo. A formação inclui um quarteto de saxes e flautas, um duo de trombones, um trio de trompetes e uma cozinha básica de guitarra, baixo, bateria e percussão.	Repertório do disco *Aldeia* com arranjos de "Proveta" (o Severino Araújo moderno, segundo Nelson Ayres). Entre clássicos e inéditos, *Cubango* (Edson José Alves), *À Procura* ("Proveta") e *Forróllins* (Cacá Malaquias).	Sesc Paulista – av. Paulista, 119, em São Paulo. Tel. 011/284-2111.	Dia 9, às 18h30.	A Mantiqueira acaba de passar pelo Grammy, o prêmio anual da indústria fonográfica norte-americana, na categoria de jazz latino. É acompanhada por um público fiel de bar – Vou Vivendo, Supremo – desde quando foi formada, em 1992.	Mesmo sem pista de dança na sala, o repertório de muita gafieira, muito choro e muita competência é ainda mais contagiante ao vivo. Os arranjos e a interpretação têm muito das *big bands* norte-americanas, mas com caráter decididamente macunaímico.	Bauru e cerveja no Ponto Chic do Paraíso, um bom ponto. E, no dia 30, em mesmo horário, o projeto Instrumental Sesc Paulista apresenta o quinteto carioca Nó em Pingo D'Água, num programa que sai do chorinho e chega a Hermeto, Gismonti, Tom e Piazolla.
POPULAR	A banda britânica **Oasis**, liderada pelos irmãos Noel & **Liam Gallagher** (*foto*) – o guitarrista compositor e seu vocalista, respectivamente –, apresenta-se em show da turnê mundial. Bonehead na guitarra, Guigsy no baixo e Whitey na bateria e percussão.	Músicas dos três discos da banda em cinco anos de carreira, como *Supersonic* e *Live forever* (de *Definitely Maybe*, 1994), *Wonderwall* e *Don't Look Back in Anger* (de *What's the Story / Morning Glory*, 1996) e *D'you Know What I Mean?* e *Don't Go Away* (de *Be Here Now*, 1997).	Metropolitan – av. Ayrton Senna, 3000, unidade 1005, Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, no Pólo de Esportes do Anhembi.	No Rio, dia 20, às 22h30. Em São Paulo, dia 21, às 21h.	Os mal-humorados irmãos Gallagher, conhecidos prepotentes, se autodenominam "a maior banda do mundo". Os Rolling Stones são obrigados a admitir que a banda "é muito boa". Oasis foi referência para o novo rock inglês, como The Verve e Radiohead.	Com superexposição na mídia e muita badalação, o disco *Be Here Now* vende bem. Mas, apesar da infusão metálica, é mais pop, com rock'n'roll próximo do AC/DC. A guitarra é o melhor, e Noel acaba de adquirir uma Epiphone Sheraton americana vermelho-cereja, de 1966.	A edição de fevereiro da revista londrina GQ tem o Oasis na matéria de capa. As nove páginas assinadas por Max Bell, depois de encontro com os Gallagher em um *pub* de Primrose Hill, dão conta de que Caim e Abel não passam de ficção bem engendrada. Ensaio fotográfico de Julian Broad.

FOTOS REPRODUÇÃO / L. C. LEITE/AE / ROGÉRIO REIS / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / GAL OPPIDO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel